Beroepsgeheim 6

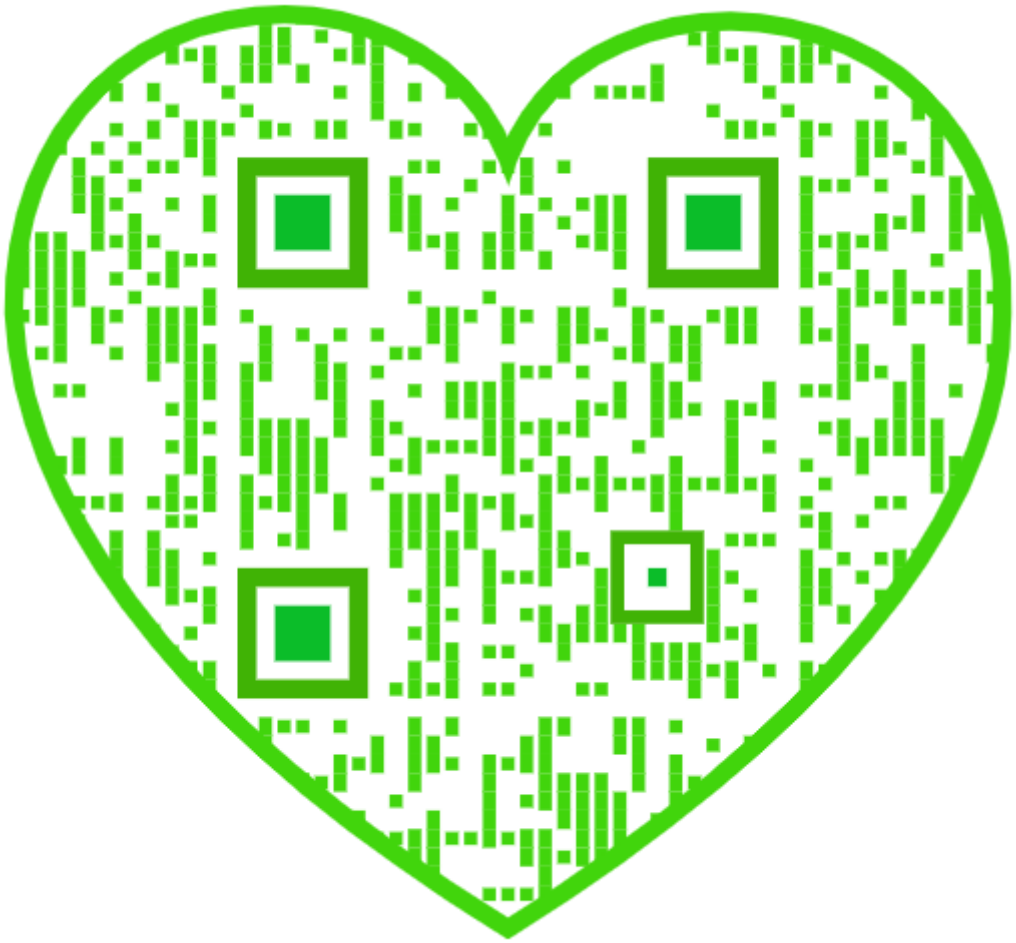
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim* 6. Paradox pers, Antwerpen 1992.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero06_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Beroepsgeheim 6

Dit zesde deel wordt het sluitstuk van het omvangrijke werk ‘Beroepsgeheim’, dat een aparte plaats in het zeer verscheiden oeuvre van Willem M. Roggeman inneemt. Ongeveer zestig schrijvers en dichters uit Vlaanderen, Nederland, Suriname en Zuid-Afrika werden vakkundig geïnterviewd.

Dit zijn geen oppervlakkige gesprekken over anekdotes en belevenissen. Deze gesprekken zijn opgevat als essays, die ontstaan uit de samenwerking van twee auteurs. De Nederlandse dichter Lucebert zei over deze gesprekken: ‘*Men voelt dat de vragen door een schrijver worden gesteld*.’

Elke schrijver wordt met een grondige kennis van zaken benaderd. Toch houdt de interviewer zich zo veel mogelijk op de achtergrond en hij laat de ondervraagde auteur zelf aan het woord.

Deze zes bundels gesprekken vormen een uniek document over de Nederlandse literatuur in de tweede helft van deze eeuw. Van de Vijftigers tot de jongeren van vandaag komen hier aan het woord. Sommige van de geïnterviewden zijn intussen overleden, zoals Gerard Walschap, Marnix Gijsen, Louis Paul Boon, Cees Buddingh', Paul Snoek en Nic van Bruggen. Wat zij zelf over hun werk dachten, ligt hier vastgelegd.

De 6 delen ‘Beroepsgeheim’ zullen ongetwijfeld nog heel lang worden geraadpleegd door studenten en andere geïnteresseerden in onze literatuur. Zij bevatten informatie, die zonder Willem M. Roggeman nooit achterhaald zou zijn. Doordat deze gesprekken uitsluitend over het werk van de auteurs handelen, blijken zij zelf ook tegen de tijd bestand te zijn.

Alle gesprekken verschenen eerder in het tijdschrift ‘*De Vlaamse Gids*’, waarvan Willem M. Roggeman sedert 1970 redacteur is.

t.o. 7

Monika van Paemel Foto Niels DONCKERS

Monika van Paemel

Geboren op 4 mei 1945 te Poesele.

Publicaties: Amazone met het blauwe voorhoofd, 1971: De confrontatie, 1974; Marguerite, 1976; De vermaledijde vaders, 1985; De eerste steen, 1992.

Bekroond met de prijs voor het beste literaire debuut in 1972 voor ‘Amazone met het blauwe voorhoofd’, met de literaire prijs van de provincie Oost-Vlaanderen in 1975 voor het manuscript van ‘Marguerite’, de Dirk Martensprijs in 1985, de prijs van de Vlaamse provincies in 1985 en de Driejaarlijkse Staatsprijs voor het Proza in 1988 voor ‘De vermaledijde vaders’.

Zij is voorzitter van het PEN-centrum Vlaanderen en redacteur van het tijdschrift ‘De Gids’.

Dit gesprek verscheen in februari 1986.

- Monika, de vier boeken die je totnogtoe hebt gepubliceerd sluiten nauw bij elkaar aan. De lezer kan in deze boeken heel wat authentieke gegevens uit je eigen leven herkennen. Je hebt trouwens vroeger verklaard dat je geen verbeelding hebt. Maar aan de andere kant ontken je dat deze romans autobiografisch zouden zijn. Hoe kun je nu boeken schrijven waarin je autobiografisch materiaal verwerkt en anderzijds ontkennen dat het autobiografiëen zijn? Hoe staat dan de relatie van werkelijkheid tot fictie in je werk?

- In de moderne roman is het spanningsveld tussen het autobiografische en wat je er literair van maakt, een van de gegevens. Maar ik wil er toch op wijzen dat een autobiografie een levensbeschrijving is met de auteur zelf als object. Dat is dus bepaald niet wat ik doe. Als ik ooit heb verklaard over geen verbeelding te beschikken, bedoelde ik daarmee geen verbeelding in de betekenis van de klassieke roman, waarbij een alwetend auteur een verhaal en personages bedenkt en daar eventueel ook nog een thesis of een strekking in stopt. Dat is niet de manier waarop ik werk, verbeelding is er in de manier waarop ik schrijf, in het taalgebruik, en in de compositie of de structuur. De basis, het stramien, dat zijn natuurlijk de dingen die je zelf hebt meegemaakt of waarvan je getuige was, die je op een of andere wijze hebben getekend of geraakt, alles wat je ervaart en voelt. Vergelijk het maar met het weven van een wandtapijt, de keperdraden zijn de gegevens, daarop wordt de voorstelling geweven. Als je het met memoires zou benaderen, persoonlijke gedenkschriften dus, blijf je eveneens te enkelvoudig, al heb ik bijvoorbeeld het element memoires wel in het geheel van ‘De vermaledijde vaders’ verwerkt, het hoofdpersonage, Pamela, schrijft in het laatste deel van haar memoires, dit is: een mening neerschrijven, een persoonlijke interpretatie van datgene wat voorbij is. Ach, wij zijn allemaal zo overtuigd van ons allerindividueelste ik, maar men maakt ook deel uit van een bepaald taalgebied, een generatie, een traditie, zelfs het literaire ‘ik’ is nog afstandelijk, denk maar even aan Rimbaud: ‘Je est un autre’. Vanzelf het boek dat ik heb geschreven heeft met mij te maken, mogelijk ook daar waar ik er me niet van bewust ben, maar ik heb bijvoorbeeld de eerste of de tweede wereldoorlog niet uitgevonden, ik heb die historische gegevens wel op een bepaalde manier verwerkt en er daardoor ook onvermijdelijk een bepaalde duiding aan gegeven, inhoudelijk, maar ook door het taalgebruik. Uitspraken doe je om ze later tegen te spreken. Je mag iemand er wel aan herinneren, maar je moet hem of haar er niet op willen vastpinnen. IN ‘De vermaledijde vaders’ is wel degelijk de verbeelding aan de macht, bijvoorbeeld de verdoemde minnaar van Elisabeth was een figuur die ik als schrijver zelf

moest verkennen, en de oudere Pam, bijna 77 tenslotte, dat zijn dingen die ik niet zelf letterlijk heb meegemaakt, het volslagen autobiografisch schrijven heeft me eigenlijk nooit geïnteresseerd, ook al omdat het de marge tussen het werk en de persoonlijke vrijheid te klein maakt.

- *De naam van het hoofdpersonage Pamela in 'De vermaledijde vaders' vertoont een klankverwantschap met Van Paemel er wordt hierdoor een zekere overeenkomst of verwantschap gesuggereerd, maar anderzijds wordt die ook weer ontkend aangezien het personage niet Van Paemel heet. Het gaat hier dus niet om een authentiek autobiografisch schrijven, maar anderzijds is Pamela ook weer geen zuiver fictief personage. De situatie van de hoofdpersoon is dus ambigu, wat kenmerkend is voor een bepaald soort moderne roman, die autobiografisch geïnspireerd is*.

- En die de grenzen van het autobiografische en het literaire verkent, dat klopt. Pamela is een grapje omwille van de klankverwantschap, de naam heeft ook een literaire betekenis. Samuel Richardson schreef '*Pamela or virtue rewarded*', en de Pamela in '*The countess of Pembroke's Arcadia*' is nog ouder. Met dit soort van dingen kun je spelen, ze behoren tot het creatieve proces. Maar mijn Pamela is geen blonde onschuld. En ze is mij tegelijk bekend en vreemd.

- *De herinnering speelt een belangrijke rol in al je boeken. In 'Amazone met het blauwe voorhoofd' heb je een citaat van René Gijsen als motto gebruikt om hierop te wijzen. De roman 'Marguerite' bestaat grotendeels uit flash backs en ook in 'De vermaledijde vaders' speelt de herinnering nog een grote rol. Zij is blijkbaar de motor tijdens het schrijven*.

- De herinnering dan wel als vorm van geheugen, met alle ambivalentie van dien. En niet alleen mijn persoonlijke herinneringen, maar ook die van het collectieve geheugen dat wij allemaal delen. Daarin leven bepaalde ideeë n en cliché's, ook taalcliché's, en dit soort van dingen speelt niet alleen een rol in de wijze waarop wij nu leven, het bepaalt ook voor een deel hoe wij de toekomst zien. In 'Marguerite' is een motto opgenomen van Leonard Woolf, de echtgenoot van Virginia Woolf, en dat luidt: '*All future is in the past*'. Ik geloof inderdaad dat als je niet weet waar je vandaan komt, je niet weet waar je heen gaat. Daarom is het bijvoorbeeld zo gevaarlijk dat het geschiedenisonderwijs wordt verwaarloosd. Jongeren weten nauwelijks iets van het verleden, het besef is weg, en dan wordt de toekomst doorlopend op de

tocht gezet, met als resultaat: men raakt totaal ontworteld. En op het persoonlijke vlak, de eigen geschiedenis, is niet alleen datgene wat je mee heeft gemaakt tot wat je bent, maar ook datgene dat je nog dagelijks mede-bepaalt. Vroeger vond ik dat een vorm van onvrijheid waar ik me maar moeilijk kon bij neerleggen. De plaats waar je bent geboren, de sekse, er liggen al zoveel dingen vast voor je zelf kunt beginnen. Maar met de tijd leer je spelen met de kaarten die je hebt. Kun je sommige nadelen in voordelen omzetten. De creativiteit is een niet te onderschatten mogelijkheid om de dingen te beïnvloeden. Het verleden is de basis, het ruwe materiaal, je hebt het nodig om van te vertrekken.

- *Maar men kan bij jou toch blijkbaar spreken van een obsessie door het verleden. In de 'Vermaledijde vaders' rijdt Pamela in de trein met de rug naar de richting waarin gereden wordt om aldus zo lang mogelijk te kunnen kijken waar ze vandaan komt. In 'De confrontatie' schrijf je: 'Wat verleden was heeft me ingehaald, moeiteloos jaren en emoties overbrugd en barst nu als fosforescerende zweren overal in mij open'. In 'Marguerite' luidt het: 'het verleden waaiert niet open als een pauwestaart, het komt tot leven met stukken en brokken, schoksgewijze'.*

- Goed, maar al schrijvend blijf je die obsessie de baas. Er is wel een en ander gebeurd, en als kind ben je een scherpe waarnemer, je bestaan hangt er tenslotte van af, en als er dingen worden weggemoffeld, blijf je met vragen zitten, het zijn de vragen die je toen niet kon stellen, die je nu wel formuleert, alleen de antwoorden moet je er min of meer zelf bij bedenken, of beter er zijn geen antwoorden, allen maar nieuwe vragen. Het is bijna detectivewerk om uit te zoeken wat er gebeurd is, dus wat er gaande is, de grote en kleine geschiedenis overlappen elkaar, en wil je mensen begrijpen moet je de omstandigheden, het tijdsbeeld kennen. Je wilt eigenlijk van bepaalde dingen af, maar daarvoor moet je er eerst doorheen, je moet het opnieuw beleven. Zo is schrijven ook wel een beetje.

- *Je vier romans kunnen we inderdaad zien als een soort queeste, een zoektocht naar de eigen identiteit. In die zin sluiten deze vier werken nauw bij elkaar aan en behoren zij tot eenzelfde periode. Is deze periode nu afgesloten?*

- Voor mijn gevoel wel. Er komen na 'De vermaledijde vaders' bijvoorbeeld geen 'Gebenedijde moeders'. Er moesten bepaalde dingen in kaart worden gebracht, de rekening moest worden opgemaakt, ik zeg wel rekening, en geen afrekening.

- De roman 'De vermaledijde vaders' bestaat uit vijf delen. Het derde deel draagt als motto een citaat uit 'Amazone met het blauwe voorhoofd': 'Er was een laaiende opstand tegen de vaders en zonen. Een rebellie die nooit zal eindigen'. Dat is het hoofdthema van de vier boeken, waarbij men 'De vermaldijde vaders' kan beschouwen als een synthese, maar tevens als een uitbreiding en een uitdieping van de vorige drie werken.

- Retrospectief kun je dat wel zeggen. Terwijl ik de boeken schreef was ik mij daar zo niet van bewust. Behalve met 'Marguerite'.

Toen ik 'Marguerite' schreef, wilde ik eigenlijk dit boek al schrijven. Maar het personage van Marguerite was zo dominant dat het als het ware een boek op zichzelf werd. Ik heb toen gedacht: dat dan maar eerst. De materiële mogelijkheden waren er toen ook niet om een uitgebreider boek te maken.

Het ene boek komt uit het andere voort, zeker, maar ik wil toch nuanceren, 'De confrontatie' is bijvoorbeeld niet toevallig geschreven toen de tweede golf van feminisme er kwam aanrollen. Er is wel een verwantschap, tenslotte is het door dezelfde persoon geschreven, maar de thematiek is anders dan bij de overige boeken.

- De roman 'De confrontatie' gaat over een confrontatie, maar tussen wie eigenlijk? Kan men zeggen dat Zoë en Mirjam twee tegenpolen voorstellen, waartussen je heen en weer geslingerd werd?

- Zo iets ja. Toen wel. Je hebt enerzijds de Zoë-figuur, dat is een vrouw die nog volgens het traditionele patroon leeft, Zoë betekent leven, en daar niet gelukkig mee is, en anderzijds heb je de Mirjam-figuur, Mirjam betekent bitterheid, die rebelleert, maar zich onzeker voelt, ze stoten elkaar af en trekken elkaar aan. Daartussen staat de schrijfster met de vraag hoe je in deze tijd als vrouw kunt leven met liefde en zelfstandigheid. Het is ook een aftasten van nieuwe omgangsvormen tussen vrouwen, een zoeken naar het nieuwe zonder de verworvenheden van het oude te verwerpen.

- Vooraan in 'De vermaledijde vaders' staat dat zinnetje, dat fel door de kritiek is opgemerkt: 'Dit boek is een meesterwerk'. Dit klinkt in ons modern taalgebruik misschien arrogant, maar ik dacht dat je deze term gebruikt hebt in zijn oorspronkelijke, middeleeuwse betekenis. Het meesterstuk is dan het werkstuk dat de leerling of gezel moest afleveren om de titel van meester te verwerven en het vak zelfstandig te mogen uitoefenen. De eerste drie romans kunnen dan

als leerlingoefeningen beschouwd worden. Het is alleszins zo dat je het vierde boek niet zou kunnen geschreven hebben, zonder de technische vaardigheid, die je bij het schrijven van de eerst drie werken hebt opgedaan.

- Al doende leert men? Jawel, talent is een gegeven, het overige verwerf je ondermeer al schrijvend. 'De vermaledijde vaders' zijn ook de neerslag van jaren leven en werk. Zo'n boek vergt technische vaardigheid, inhoudelijke rijpheid, taalbeheersing. Hoe het er staat is zeker zo belangrijk als wat er staat, ik heb altijd veel zorg aan de schriftuur besteed. Dat lijkt vanzelfsprekend maar dat is het lang niet altijd. En al schrijvend vind je ook dingen, er is veel dat niet bestaat voor je het hebt neergeschreven. De fascinatie om de dingen vorm te geven, de leegte in te kleuren. Ja, dat 'meesterwerk', ik wist natuurlijk dat zoiets frustraties zou oproepen en dat sommige lieden alleen dat zinnetje zouden lezen, maar er staat nog meer tussen haakjes. De betekenis van het ware en het echte in de literatuur, de authenticiteit als je wilt.

Het literaire werk is echt zonder waar te hoeven zijn. En er wordt tenslotte een beroep gedaan op het collectieve geheugen van de lezers die al lezend het boek ook maken. Maar je hebt gelijk dat ik het begrip meesterwerk in de oude betekenis heb gebruikt. Het heeft te maken met het omslag van 'De vermaledijde vaders' waarop een afbeelding staat van het schilderij van Jean-Jacques Bachelier, voorstellende 'La charité romaine', wat niets anders is dan de mythe die de Gentenaars kennen onder de benaming 'de mammelokker'.

De vader is in de kerker tot de hongerdood veroordeeld, zijn dochter mag hem bezoeken, uiteraard wordt nagekeken of zij geen voedsel binnensmokkelt, als de vader binnen de verwachte tijd niet sterft bespieden de bewakers het paar en ontdekken zo dat de dochter de vader zoogt. Het is een bekend thema dat ondermeer door Rubens werd geschilderd. Het schilderij van Bachelier heb ik gevonden door een tekst van Diderot. Die Bachelier was namelijk bekend voor het schilderen van bloemstukken, als er een bestelling kwam was het gegarandeerd voor een geschilderd boeket, dat begon hem behoorlijk de keel uit te hangen, en hij besloot zijn meesterproef te schilderen, daarvoor moest hij een klassiek thema uitbeelden. Diderot was een van de mensen die het schilderij moesten beoordelen en hij vond het maar niks. We kennen Diderot als een vrije geest, maar zijn beschrijving van 'La charité romaine' is een schoolvoorbeeld van een bevooroordeelde kritiek. De dochter ziet er te leuk uit en de vader ligt er te gulzig bij, hij vermoedt incestueuze achtergronden en beklaagt

zich over het verval en decadentie van de Franse schilderkunst. Toen ik het schilderij zag wist ik meteen dat ik het omslag van ‘De vermaledijde vaders’ had gevonden. Meestal heb ik eerst de titel en de omslag, daarna hoef ik alleen nog het boek te schrijven.

Een van de kernvragen van het boek is immers, als deze ‘vermaledijde vaders’ in hun vernietigingsdrift zover zijn gegaan dat het zelfvernietiging dreigt te worden, moeten dan de dochters of de vrouwen hen spreekwoordelijk aan de borst leggen en sussen, zo van kom maar hier dan krijg je een bakje troost, wij halen je er emotioneel wel doorheen.

Of is het ogenblik gekomen om nee te zeggen en het voor gezien te houden. Als je kinderen de eerste slachtoffers van de vernieling dreigen te worden lijkt me het antwoord wel duidelijk, en vrouwen kunnen niet langer volstaan met het slachtoffer te spelen.

- *Die omslagen van je boeken zijn duidelijk belangrijk voor jou. Gewoonlijk regelt de uitgever dat en krijgt de auteur alleen het afgewerkte produkt te zien. Jij hebt daar duidelijk zelfde hand in. Ook bij je vorige boeken is dat merkbaar. Bij je eerste roman, ‘Amazone met het blauwe voorhoofd’ staat op het omslag een afbeelding van een Braziliaanse papegaai, die zijn naam aan het boek heeft geleend. Nu is die papegaai ook in het boek het symbool voor de vrijheidsdrang van de vrouw. Dat is het hoofdthema van het boek.*

- Ja, de vrijheid is altijd de vrijheid van wat je ook bent en wie je ook bent je eigen mening te mogen hebben, ook al is die misschien niet altijd gepast of wijkt die af. Eigen meningen wijken per essentie wel eens af. En ook de vrijheid om die eigen mening te uiten en ernaar te leven.

Zolang je daar anderen niet mee te kort doet, is dat een goede formulering van de vrijheid. Ik denk dat bij alles wat ik doe en bij alles wat ik schrijf dit begrip wel voorop staat. En als ik met het verleden bezig ben, heeft het er vaak mee te maken dat ik in dat verleden structuren afwijs die mensen op een onprettige manier aan banden leggen, dat vermomt zich als ideologie of religie maar heeft met belangen te maken. Ook de vooroordelen inzake rassen of seksen, heeft met het beperken van vrijheid te maken. Ik hoef niet uiteen te zetten dat vrouwen vaak in het vrij uitbouwen van hun persoonlijkheid zijn gefnuikt op grond van hun sekse. In ‘Amazone met het blauwe voorhoofd’ worden vormen van onvrijheid verworpen en gezocht naar nieuwe mogelijkheden. Bijvoorbeeld het vrij maken van het erotisch beleven, ook in de taal, want de onderdrukking werkt zo dat er voor bepaalde din-

gen geen woorden meer zijn, of alleen uitdrukkingen en woorden die de mannelijke ervaring weergeven.

- *Over de roman 'Amazone met het blauwe voorhoofd' zei je in een interview: 'Het is geen autobiografie, maar het is evenmin een verhaaltje. Ik wil mijn werk ernstig doen'. Hoe zag je dat dan op dat ogenblik, want ik neem aan dat je visie toen verschillend was dan bij het schrijven van 'De vermaledijde vaders'.*

- Dat weet ik zo nog niet. Het is natuurlijk een beetje groen gezegd, maar tenslotte is 'De vermaledijde vaders' ook geen autobiografie en het is evenmin een klassieke roman.

- *Je eerste drie romans waren lyrischer en ook wel waziger, terwijl 'De vermaledijde vaders' veel meer realistische details bevat, in zekere zin epischer kan genoemd worden. Het is ook feller geschreven dan de vorige werken. Deze evolutie is waarschijnlijk ook te wijten aan de groeiende vaardigheid bij het schrijven*.

- Feller en realistischer houden met elkaar verband. Wie niet vlucht in een sprookjeswereld of in waanbeelden moet de realiteit onder ogen zien, en zelfs diegenen die er door interpretatie, door bijvoorbeeld een doctrine tussen zichzelf en de werkelijkheid te schuiven aan de realiteit trachten te ontkomen, moeten haar toch ondergaan. Je wordt niet milder met ouder worden, althans ik niet. De realiteit is er niet naar. Je kunt misschien meer begrip opbrengen en je wordt ook vermoeider, triester misschien, omdat tegen onrechtvaardigheid en domheid geen kruid schijnt gewassen, maar milder niet. En met verdraagzaamheid moet je in deze optiek voorzichtig omspringen, tegenover het onverdragelijke moet je niet capituleren. Het schrijven evolueert mee, het is geen abstracte bezigheid. En als ik door een zinnetje wordt geobsedeerd dan wel door: wat bedoel je precies? Het moet zo zijn dat datgene wat je wil uitdrukken door geen ander woord kan worden omschreven. Dat vergt taalkennis en zuiverheid van denken, maar ook vakkennis.

- *Laten we nu even de titel 'De vermaledijde vaders' verklaren. Het gaat hier niet om de fysieke vader, de verwekker, al komt die ook in het boek ter sprake. Het hoofdthema van het boek zou men kunnen noemen de situatie van vrouwen in een wereld, die door mannen wordt geregeerd*.

- Het boek is in de eerste plaats een oorlogsverklaring tegen elke vorm van oorlog. Tegen de grote oorlog, met als voorbeeld de eerste en de tweede wereldoorlog en de dreiging van een der-

de, maar ook tegen de kleine oorlog, diegene die zich afspeelt tussen mensen onderling. Daarbij staat de man-vrouw verhouding centraal. Vrouwen moeten zichzelf, de liefde en het leven trachten overeind te houden in een wereld die wordt gedomineerd door macht-en onmacht relaties. ‘De vermaledijde vaders’ is geen boek tegen de ‘mannen’, dat zou te simpel zijn, het is een boek tegen een bepaald type van mannelijkheid, voor het gemak ‘De Heren’ genoemd, het type dat vernieling en verovering verwart met succes en emotionele armoede niet als zwakte maar als sterkte of karaktervastheid ziet. Dat type wordt veel te weinig of niet gecorrigeerd, in zoverre dat vernieling zelfvernietiging dreigt te worden. Die ‘vaders’ die ons tegelijk zalvend en dreigend toespreken, kijk maar eens naar het televisienieuws, zijn alles behalve beschermend of vaderlijk, het zijn slechte beheerders met een pervers trekje inzake machtsmisbruik. In het boek vind je allerlei voorbeelden van hoe het vrouwen in zo'n wereld vergaat, zoals het leven van tante Elisabeth en de vriendin van Pam in het tweede deel ‘Het voordelig misverstand’, maar ook in het vierde deel waar de geschiedenis van het dorp Vinkt, dat in 1940 door de Duitsers werd uitgemoord, en in ‘De brief aan de vader’. Maar zoals ik al opmerkte, vrouwen kunnen niet langer meer het slachtoffer zijn zonder medeplichtig te worden, wat dat betreft worden ze ook duidelijk voor de keuze gesteld.

- *Het is een boek dat geschreven is uiteraard vanuit de visie van een vrouw, dat kan niet anders. Maar het gaat niet om de tegenstelling man-vrouw*.

- Die tegenstelling is grotendeels cultureel bepaald, ‘natuurlijk’ vullen mannen en vrouwen elkaar aan, ik geloof niet in een partijdige schepping. Wel is het zo dat ‘het kleine verschil’ nog altijd rol-en waardebepalend is. Het verschil is zelden een deel van de charme, dat zegt iets over ons beschavingspeil. Maar je schrijft niet even een boek om die tegenstelling simpelweg in kaart te brengen en nog minder om ze aan te scherpen. Je schrijft -ondermeer- een boek om vragen omtrent die kunstmatige tegenstelling te formuleren, om het evenwicht te herstellen.

Er wordt wel eens gezegd, vrouwen zijn misschien wel onderdrukt, maar niet machteloos. Zeker, maar zij kunnen hun invloed alleen onderhuids laten gelden, door op het sentiment te werken enz. De wrok om niet zichzelf te kunnen zijn, en onmondig te worden gehouden, maakt de castrerende moeder. Die heren weten niet wat zij zich op de hals halen! De tegenstelling waar jij het over hebt heeft met macht-en onmacht te maken. Maar ik heb al opgemerkt dat het slachtoffer niet langer kan

doen alsof het niet medeplichtig is. Het probleem daarbij is dat je als je dezelfde middelen gaat gebruiken in een open val trapt. Tegenover ‘de Heren’ komen dan ‘de Dames’ te staan. En dat is niet de bedoeling. Dat was een van de moeilijkheden bij het schrijven van dit boek, een vermaledijding is een verdoemenis, een vervloeking, maar er moest ook ruimte worden geschapen voor de hoop, de tegenkracht moest positief worden uitgeschreven.

- *Wanneer we nu de compositie van je boeken bekijken, dan zien we dat je bijna altijd een cirkelvormige structuur gebruikt. Dat was zo in ‘Amazone met het blauwe voorhoofd’, daar heb je ook die cyclische structuur. En in ‘De vermaledijde vaders’ heb je eigenlijk verschillende cirkels, die steeds groter worden*.

- Inderdaad, het laatste deel van ‘De vermaledijde vaders’ is bijvoorbeeld een pendant van het eerste deel ‘Het verdroomde land’. De oude Pamela en het kind Pam vinden elkaar weer. Op haar beurt grootmoeder geworden bekommert Pam zich om haar kleindochter Alex-Sandra. De trein die doorheen het hele boek rijdt, naar de toekomst, maar ook naar de dood, brengt het hoofdpersonage in het vijfde deel weer naar haar oorsprong. Rondom het land en de stad, en dat valt dan weer op te delen in een ‘moederskant’; het land en een ‘vaderskant’, de stad, in standen gezien ook nog het verschil tussen boeren en burgers. Maar ook in de taal zitten cirkels, het enkelvoudige en het meerstemmige bijvoorbeeld, of het verhalende en het thematische. Keer en wederkeer. Op het eerste gezicht is het leven lineair, van A naar B, van geboorte naar dood, en die structuur vind je terug in vele organisaties, het leger, de kerk, en de carrière-lijn in het bedrijfsleven, van onder naar boven. In werkelijkheid verlopen de dingen zelden lineair, het heeft met uitdijen en inkrimpen te maken, met herhalingen en kleine verschuivingen. Het zijn concentrische cirkels met elkaar verbonden door hetzelfde middelpunt.

- *Je had het daarnet over dat mooie land. Deel een van je boek heet ‘Het verdroomde land’. Dat is de streek waar je bent opgegroeid. Dat gebied is door kaalslag en industrialisering verdwenen. Het schrijven krijgt hier een bewarende functie, want je gaat het weer oproepen zoals het vroeger was. Je schrijft dan ook: ‘Het was zo mooi, het land waarover ik schrijf.’ Maar onze herinnering gaat toch ook altijd vervormen en het mooier maken dan het eigenlijk was. Ga je hier dan niet een mythe opbouwen?*

- Als er iets ontmaskerd wordt dan wel de mythe-vorming omtrent ‘Vlaanderen’ die al voor zoveel ellende heeft gezorgd. Al die flauwekul, met noordzeestranden en weiden als wiegende zeeën, en de eigen aard die voor alles en ten koste van alles moet bewaard blijven. Wat blijft daar in de praktijk van over?

Vieze stranden, vervuild zeewater, en roofbouw die het laatste stukje landschap aantast. Lofzangen op de taal die ons zo lief is, en de eerste Vlaamse regering bedient zich van een angelsaksische terminologie, dat verkoopt beter. Maat het land dat ik als kind nog even heb mogen ervaren was mooi, de taal beeldend, het was het land waarover Cyriel Buysse schreef: ‘Mijn Vlaanderen is maar een paar dorpen groot, maar het is het mooiste land van de wereld’. In de jaren vijftig zijn ook de dorpen tussen de Leie en de Schelde zwaar toegetakeld. Mythevorming is een jaar van het dorp inrichten als er geen dorpen meer over zijn, mythevorming is in Bokrijk staan zwelgen in weemoed, en ondertussen doorgaan met het milieu te verzieken. Ik verheerlijk ook niet ‘de goede oude tijd’ met van die leuke huisjes en pittoreske waterputten, als je maar een keer de was hebt zien doen met minstens veertig emmers water putten weet je wel beter. Waar ik over schrijf is het weldadig contact met de natuur, de vrijheid en de veiligheid die voor een kind essentieel zijn, ga maar eens kijken in het West-Vlaamse heuvelland, aan de Schreve, het thuisland van Marguerite Yourcenar, daar kun je nog een glimp opvangen van het land waar ik blijvend heimwee naar heb.

- *Dit boek draagt wel de titel ‘De vermaledijde vaders’, maar behalve de vader zijn er eigenlijk geen mannelijke personages uit de verf gekomen*.

- Dat heeft met de optiek van het boek te maken. Het gaat om de vaders, meervoud, om een bepaald type. Het gaat om een historische context. Het vader-zoon conflict is in onze cultuur afdoende bekend, maar ook de dochters hebben hun verhaal. En vergeet niet dat de vader meestal de eerste man in het leven van een vrouw is. De bedoeling is dat al deze stukjes ‘heer’ samen het portret van de vaders of de heren compleet maken.

- *In sommige fragmenten gebruik je onvolledige zinnen, lidwoorden worden weggelaten, het onderwerp is afgekapt, of er staan uitsluitend bijzinnen, waarbij de grenzen tussen personage, verteller en auteur verdwijnen. Op een zeker ogenblik ontstaat er ook een soort van litanie. Je hebt dus allerlei experimentele taalvormen willen integreren in het boek*.

- Ik wilde inderdaad alle mogelijke taalvormen integreren, of ermee spelen als je dat verkiest, en zo mogelijk een eigen stijl eraan toevoegen.

Wat de opbouw van de historie-teksten betreft heb ik weleens gedacht aan de lichtkranten die je vroeger in alle grote steden had en waarop de headlines verschenen. Een andere vorm is de meerstemmigheid, of het koor, bijvoorbeeld alle vooroordelen over landen en volkeren of over vrouwen op een rijtje, denk maar eens aan wat er over Elisabeth wordt gezegd. □p die wijze in de taal omgezet onderga je eigenlijk het vonnis dat door de goedgemeente over haar wordt geveld. De taalversnelling die ontstaat door bepaalde onderdelen van een zin weg te laten of met bijzinnen te werken moet de lezer als een lawine meeslepen. Een klassieke schriftuur zou dat allemaal omzetten in verhalen, die zegt dat in die context en daarbij kijkt of hij of zij door het raam en het regent en de stemming die de regenbui veroorzaakt wordt dan ook nog eens omschreven. Ik heb niets tegen het verhaal, het boek is trouwens een aaneenrijgen van verhalen, maar soms werkt die techniek niet, dan moet je niet uitleggen maar benoemen of suggereren. Het litanie-effect is bekend en de herhaling van bepaalde kernzinnetjes is muzikaal, denk even aan het zinnetje ‘traditie en ambitie’ in de brief aan de vader, dat is als weerhaakjes in de tekst verwerkt, elke keer als de lezer het ontmoet herhaalt het, benadrukt het, en voegt het iets toe aan het beeld van de vader. Het reveleert ook de verhouding van Pamela met haar vader, en de waarden waarmee ze door hem wordt geconfronteerd, en die haar dreigen ongelukkig te maken, maar die ze - of ze het leuk vindt of niet - gedeeltelijk zal overnemen. Een totale afwijzing is zolang men leeft en in humanitaire zin, daar heb je dat woord weer, onmogelijk.

- *Ik had ook de indruk dat je de taal wilde ontmantelen*.

- Vanzelf, de mythevorming bedient zich ook van een jargon, van leuzen. Het is vervalsing van de werkelijkheid door middel van taal. De geschiedenis van de propaganda in Nazi-Duitsland heeft ons wel geleerd hoeveel kwaad men met dat soort slogantaal kan stichten. Hetzelfde geldt voor de cliché's die men over vrouwen moet aanhoren, en over gekleurde mensen, of homofielen, het houdt niet op, ook het taalgebruik van de heren is merkwaardig. Het ontmaskeren en ridiculiseren en daardoor de slagkracht van vooroordelen aantasten is een van de dingen die je met taal kan doen.

- Je werkt blijkbaar graag met tegenstellingen. Ook in de vorige boeken heb je al gewerkt met contrasterende taalregisters en stemmingen, die je tegen elkaar gaat uitspelen.

- Het contrast is releverend. Wit tegen zwart, zwart tegen wit. Je ziet het ene duidelijker door er het andere tegenover te plaatsen. En extremen kun je tegenover elkaar wegstrepen. Daarna kan je nuanceren. Het contrast maakt ook de ambivalentie duidelijk. Wit is niet zomaar wit, zwart is niet zomaar zwart, ze hebben met elkaar te maken en er zijn grensgebieden waarin het ene in het andere overvloeit.

- Het schrijven heeft voor jou slechts zin als een zich naakt en kwetsbaar opstellen, een opmaken van een balans. Heb je dit ook bedoeld met die naaktfoto op de omslag van 'De confrontatie'?

- Dat is veel eenvoudiger gegaan. Ik heb je al verteld dat ik eerst een titel en een omslag heb voor ik aan een boek begin. In 'De confrontatie' gaat het ook om de wereld achter de spiegel, denk even aan 'Alice in wonderland', de achterkant van de dingen waar de verhoudingen omkeerbaar zijn, maar ook het beeld in de spiegel, het tegenbeeld, en de ontdubbeling, een vrouw die tegelijk Zoë en Mirjam en de schrijfster is.

De fotografe Paule Pia was aan een reeks foto's bezig met als thema 'de schilder en zijn atelier', en in dat atelier poseerde dan de vrouw of het liefje van de schilder. Pia wist in Mechelen een atelier en wilde mij daarin fotograferen. Toen ik het decor zag wist ik meteen: dat is de kamer uit 'De confrontatie'. Een akelige bijzonderheid was dat de schilder net was overleden, zijn schilderijen waren niet zo bijzonder, maar het decor van zijn huis en atelier vormde zijn eigenlijke oeuvre, door dat vast te leggen bleef het bestaan. De foto is snel gemaakt, en in de spiegel genomen. Ik had er geen moeite mee, terwijl ik gewoonlijk de pest heb aan fotografen en een hekel aan poseren. Pia heeft me daar nog mee geplaagd, of ik soms bang was dat mijn ziel in het fototoestel zou verdwijnen? Een gezicht dat ben ik, maar die naakte vrouw kan eigenlijk elke vrouw zijn, en dat is ook het opzet van het boek.

- Je hebt dan ook meteen de structuur van het boek in je hoofd, met het begin en einde van het boek.

- De structuur wel ja. En het slot ook. Voor 'De vermaledijde vaders' heb ik het laatste deel eerst geschreven. Ik wilde meteen weten hoe het afliep. Bovendien waren er zoveel onaangename

dingen, zoveel verdriet, taboes, dat ik daar zelf iets anders tegenover wilde stellen.

Maar het is zeker niet zo als bij die Franse schrijver die men vroeg hoe het met het boek ging dat hij aan het schrijven was, hij wees op zijn hoofd en zei, het is klaar ik moet het alleen nog neerschrijven. Als het zo simpel was! Je begint te werken en na een tijd merk je dat alles in elkaar grijpt, inhoud en structuur en taal, alles is koren op je molen, een film, de krant, een toevallige opmerking.

- *De bejaarde Pamela is een krasse, geëmancipeerde grootmoeder, die in haar omgang met dochter en kleindochter aantoont dat er veel ten goede is veranderd. Je bent dus wel optimistisch wat de toekomst betreft*.

- Er staat ergens in 'De vermaledijde vaders': overlevenden zijn vitale pessimisten. Ik ben er mij van bewust dat wij in een krankzinnige wedloop op leven en dood zijn terechtgekomen. Er is veel kans dat het slecht afloopt, dat we aan angst en agressie ten onder gaan. Maar het laatste woord is nog niet gesproken. De druk van een stagnerende economie, de werkeloosheid, milieuvernieling, en de bewapeningswedloop, het is allemaal niet erg bemoedigend, maar er is tegendruk, er wordt wat aan gedaan, de mensen zijn zich van een en ander bewust geworden. Wij hebben die twee heren in Genève bij een haardvuur zien praten. Dat ze daar zaten heeft te maken met die tegendruk. Ik geloof meer in evolutie dan in revolutie.

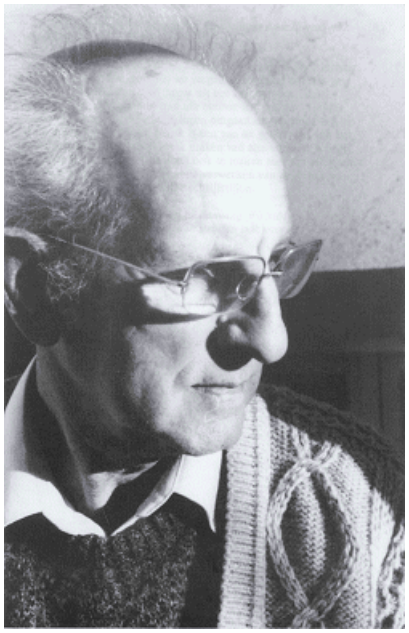
Als we de volgende tien, vijftien jaar overbruggen, halen we het wel, hoop ik. Het boek eindigt ook niet hopeloos, Pamela is oud en zal sterven, ze bevindt zich in een niemandsland tussen leven en dood, maar ze werkt aan haar memoires, ze is creatief, dat is een, de heren hebben haar niet klein gekregen, en ze heeft een kleinkind, het leven gaat door op de natuurlijkste manier, dat kleinkind is niet probleemloos, maar het is beter gewapend dan de grootmoeder en moeder en het kan op hun solidariteit rekenen, dat is twee, en dan is er tenslotte de liefde, met de figuur van Jes. Jes van Jesaja, de profeet van de nieuwe wereld, maar ook het yes, Yes I will, aan het slot van de monoloog van Molly Bloom in Ulysses van James Joyce. Ja tegenover nee. Jes, het kind, de minnaar en de beschermer. Dat is drie. Wat wil je nog meer? Alle goede dingen bestaan minstens uit drie.

- *Je gebruikt wel veel allusies en verwijzingen naar literatuur in je teksten*.

- Een schrijver is een lezer. Men is ook gevormd door lectuur. Wat is cultuur? Datgene wat we vergeten zijn maar dat ons gevormd heeft. Het ene boek komt uit het andere voort, dat schreef ik al in 'Amazone met het blauwe voorhoofd'. Met die leeservaringen of leesherinneringen omgaan en daardoor een extra duiding aan een tekst geven is een van de genoegens van het schrijven. Net zoals het gebruik maken van alle vormen, schrijftechnieken enzovoort. Dat heeft ook te maken met het afleggen van een meesterproef, het kunnen verwerken van gegevens en het hanteren van alle mogelijke schrijfstijlen.

- *Zo komen we terug aan bij de aanvang. We hebben nu ook de cirkel verkregen in dit gesprek en ik stel dan ook voor om hier te eindigen*.

t.o. 23



Willem G. van Maanen Foto Uitgeverij DE PROM

Willem G. van Maanen

Geboren te Kampen op 30 september 1920. Werkte als journalist bij dagblad en radio tot 1983. Publiceerde de romans: Droom is 't leven(1953), De onrustzaaier(1954), Al lang geleden(1956), Taal noch teken(1960), De dierenhater(1960), De verspeelde munt(1964), Een onderscheiding(1966), Helse steen(1970), De hagel is gesmolten(1973), Hebt u mijn pop ook gezien?(1974) Een eilandje van pijn(1981), Het nichtje van Mozart(1983).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs 1955 voor ‘De onrustzaaier’, de Romanprijs van de Gemeente Amsterdam in 1961 voor ‘De dierenhater’ en de F. Bordewijkprijs van de Jan Campertstichting in 1983 voor ‘Het nichtje van Mozart’.

Dit gesprek verscheen in juni 1986.

- Het ontrafelen van de schijnbare en echte werkelijkheid vormt het centrale thema van al je boeken, en dit sedert je debuut 'Droom is 't leven' uit 1953. De gebeurtenissen zijn nooit wat ze lijken. De mensen zijn niet zoals wij ze zien. Het onderzoek van leugen en bedrog tegenover de waarheid vormt dan ook de kern van je romans. Op het zuiver literaire vlak speelt dan ook de verhouding van literatuur en leven, van fictie en werkelijkheid. Is kunst nu niet altijd het zich toeëigenen van de werkelijkheid?

- Dat is een belangrijke vraag. Ik probeer er een beetje verstandig over te praten. De tweedeling van de literaire werkelijkheid en de reële werkelijkheid heeft me nooit aangesproken. Voor mij is de literaire werkelijkheid niet verschillend van de mij omringende werkelijkheid. Ik eigen me die werkelijkheid meteen toe. Ik kan dan ook heel moeilijk verschillen aanbrengen tussen die twee. Je kunt natuurlijk zeggen: een boom is een boom. Jawel. Maar die boom wordt, zodra men zich die toeëigent, een geheel eigen boom. Die heeft nog heel weinig met de waargenomen boom te maken. Dat is helemaal niets nieuws. Alleen schrijftechnisch wordt het misschien een beetje eigenaardig doordat het er bij mij op lijkt alsof die waargenomen werkelijkheid van een andere, mindere orde is. Maar dat is toch niet zo. Het is voor mij een uitgangspunt. Al mijn boeken wortelen in de werkelijkheid zoals ik die waarneem. Maar ik ben er mij van bewust dat het maar mijn waarneming is en dat er even zovele werkelijkheden zijn als er waarnemingen van mensen zijn. Ik doe altijd mijn best om in geschriften zo reëel mogelijk te zijn, zo schijnbaar waarheidsgetrouw mogelijk. Ik vermijd duistere passages of ingewikkelde beschrijvingen. Het moet er allemaal heel clean uitzien. En dat brengt de lezers wel eens op een verkeerd spoor, dat ze denken: die man schrijft zo exact en toch heb ik de hele tijd het gevoel dat wat hij beschrijft helemaal niet is wat er eigenlijk gezien wordt. Dat is ook precies het systeem waar ik mee werk. Ik pak de werkelijkheid beet en transformeer hem ogenblikkelijk in een eigen waarneming, maar met behoud van een zuivere observerende, zo clean mogelijke stijl. Mijn groot voorbeeld daarin is natuurlijk een man als Kafka. Voor wie is dat geen voorbeeld? Van Kafka is bekend dat hij technische beschrijvingen leverde van machines. Hij was verzekeringsjurist en moest nagaan wat de maximale veiligheid van de arbeider waarborgde. Wanneer een man een vinger was afgehakt bij een machine, dan moest Kafka kijken of de verzekeringspremie niet omlaag kon door misschien de machine wat beter te beveiligen. Van hem zijn er beschrijvingen bekend van machines, die haarscherp lijken op beschrijvingen in zijn romans van wat wij dan de werkelijkheid noemen. En

dat is het grote voorbeeld. Of je nou een brochure schrijft of een verhandeling over machinerie of een roman, in de stijl mag dat voor mijn gevoel geen verschil maken. Het ziet er dus naar uit of die waargenomen werkelijkheid heel exact is omdat die door mij zo exact mogelijk beschreven wordt, maar in werkelijkheid is het een heel eigen idee daarover. En dat is misschien het breekpunt voor veel mensen. Dat wordt ook opgemerkt: het lijkt net of je steeds wegglipt en steeds weer dingen meeneemt. Dat zal dan wel misschien zo zijn. Ik ben misschien een soort vos, die de werkelijkheid in zijn hol meesleept, en dan ermee gaat spelen.

- *Je vertrekt dus steeds van de werkelijkheid bij het schrijven, maar toch gebruik je nog steeds het verhaal. Nu is het verhaal een fictie en dus een leugen. Kan men een leugenachtig medium gebruiken om de waarheid te achterhalen?*

- Zeer zeker. Ik dacht dat alle leugens geen aanval op de waarheid zijn, maar alleen behulpzaam zijn om de waarheid boven water te krijgen. Als je de waarheid met de waarheid wil beschrijven denk ik dat je helemaal geen waarheid zal krijgen. Gesteld dat we weten wat waarheid is. Maar de beste methode om hem boven water te krijgen is om hem aan te vallen met leugens, denk ik. De hele literatuur is een leugen. Dat weten we allemaal. Maar dat is verder niet van belang. Zodra je eraan begonnen bent een boek te schrijven, dan is de leugen opgeheven en heb je je eigen waarheid ontwikkeld. Op dat ogenblik geloof je daar onvoorwaardelijk in. Het is niet zo als een kind in zijn leugens moet geloven om zijn moeder te bedriegen, maar het is wel noodzakelijk dat je in de eenmaal opgeroepen werkelijkheid, de eenmaal opgeroepen leugen als schrijver moet geloven. Anders kun je er geen eind aan maken. Ik denk ook dat de leugens in dienst staan van de waarheid, dat ze de dochters en misschien ook de moeders van de waarheid zijn. Hoe zou je trouwens over de waarheid kunnen spreken als je niet in de leugen gelooft? Je kan toch ook niet over de dood spreken als je niet in het leven gelooft?

Literatuur is een spel, maar een ernstig spel. Je moet in het eenmaal begonnen spel ook onvoorwaardelijk blijven geloven en het tot het bittere einde uitspelen. En dat is ook de reden, denk ik, wat men mij soms verwijt, dat ik zo construeer. Ik zou niet graag een woord te veel willen schrijven. Het moet allemaal leiden tot het einde, de uitslag van het spel, maar je moet dat zo ongemerkt mogelijk doen. Je moet de lezer telkens weer misleiden. Maar hij moet toegeven dat hij zich heeft laten misleiden. De middelen moeten hem geboden worden. Je mag hem niets onthouden om zelf achter de werkelijkheid van het boek heen te

gaan. Je mag geen dingen verstoppen dat ze onvindbaar worden. Ze moeten aanwezig zijn, maar je moet ze zo inpakken dat de lezer er steeds wordt door meegesleept en verleid wordt om door te gaan, om te weten waar het op uitloopt.

Het schrijven van een roman is voor jou blijkbaar in eerste instantie de kunst van het componeren. Ik gebruik met opzet deze term want in verscheidene romans zoals 'Droom is 't leven', 'Taal noch teken' en 'Het nichtje van Mozart' speelt de muziek een belangrijke rol.

- Ja, muziek is van belang, vooral als vorm, inderdaad. Er wordt gezegd dat muziek de schoonste is aller kunsten. Dat vind ik ook wel. Maar als je vraagt waarom, dan is het moeilijk om daarop te antwoorden. De vluchtigheid, de ongrijpbaarheid van de muziek, het verloop in de tijd, ik vind dat je daarom alleen al een basis van mysterie krijgt. Een schilderij kun je zien en beetpakken, een boek lezen, daar heb je dat minder. Ik heb in mijn jeugd zelf veel aan muziek gedaan. Ik kom uit een muzikale familie. En ik heb voor mijn schrijven daar ook steeds gebruik van gemaakt. Er is inderdaad geen kunst zo gecomponeerd, zo samengesteld als muziek. Het klinkt allemaal alsof het zo uit de losse pols is opgeschreven, maar er zit een gedegen constructie onder met hele wetten van harmonieën en melodiek, vormgevingen, repeteren van thema's, opnieuw variëren, dat zijn dingen die ik literair goed gebruiken kan. We moeten ook niet te veel daar op letten want ik wil geen symfonie maken als ik een boek schrijf, dat is het niet, maar je kunt van dat bouwsysteem in de muziek erg veel overnemen in de literatuur, vooral van de klassieke muziekvorm. Van hedendaagse muziekvormen, van Boulez of Stockhausen, zou ik niet weten hoe de roman daar gebruik moest van maken, zonder in een verwarring terecht te komen. Dat heeft te maken met het feit dat woorden betekenis moeten hebben en muzieknoten totaal geen betekenis.

- *Bij de opbouw van een roman vertrek je van heel gewone gebeurtenissen, maar al gauw blijkt dat deze geen causale samenhang hebben. Maar je bouwt een roman op met verschillende verhalen, die elkaar aanvullen, wijzigen of tegenspreken. Uit de geleidelijk ontstane analogieën kan de waarheid achterhaald worden. De manier waarop deze verschillende geschiedenissen tot één verhaal worden versmolten vormt een essentieel kenmerk van je werkwijze*.

- Dat vind ik een heel goede analyse. Zo is het precies. Ieder woord dat ik zeg of opschrijf verkeert ogenblikkelijk bij mij in

zijn tegendeel. Als iemand ja zegt, denkt hij nee. Als iemand nee zegt, denkt hij ja. Dat is een rare ziekte om daaraan toe te geven. Het is ook niet helemaal zo. Maar in de meeste gevallen geloof ik dat wat er gezegd wordt eigenlijk niet is wat er gezegd zou moeten worden, maar er zit nog iets onder. En dat is niet alleen de ontoereikendheid van de taal, want ik vind de taal exact genoeg, je hebt vaak aan een half woord genoeg om je bedoeling aan te tonen, maar de vraag is of je met een half woord niet iets heel anders bedoelt. Daar kom ik dus weer op leugen en waarheid uit. Als iemand ja zegt en hij bedoelt nee, dan is hij niet perse aan het liegen. Maar misschien is hij wel op zoek naar iets dat hij nog niet goed heeft geformuleerd. Dan denkt hij, ja dat vind ik wel, maar eigenlijk bedoel ik dat. Dan moet hij op zoek gaan naar wat hij echt bedoelde en zo ga je door en door en door. Wat ik hier nou zit te vertellen ook. Ik zoek naar een formulering van wat ik wil zeggen, maar het is maar de vraag of ik het vind. Het boeiende daarvan vind ik is dat zonder die formulering gaat het niet. Een boek zonder taal bestaat niet.

- *In dit verband komen in 'De hagel is gesmolten' ook badinerende opmerkingen over literatuur en leven voor. Ik wil er hier twee van citeren: 'Woorden hebben de (tragische?) eigenschap dat ze vlak naast de eerlijkheid staan, eraan raken, maar nooit die eerlijkheid zelf zijn.' En de tweede: 'Om met de dichter te spreken: taal maakt nooit leven: schrijf dat maar eens op'. Met andere woorden: literatuur is niet in staat om het leven efficiënt weer te geven, omdat de werkelijkheid zich ook niet laat vatten*.

- Dat is het. Een zekere poging. Deze regel van Gerrit Kouwenaar, zoals je weet, gaat mij recht naar het hart: taal is nooit leven. Dit geldt natuurlijk voor iedereen, maar je moet het wel steeds weer proberen. Als schrijver moet je het steeds proberen net te doen alsof je dat wel lukt, of je wel leven zou maken, alsof wat je opschrijft ook werkelijk tot leven aanzet, of zelfs dat leven wel is. En dat is natuurlijk, achteraf bekeken, absoluut niet het geval. Ik vind dat niet tragisch, hoor. Ik vind het eerder een tragische noot in de menselijke compositie dat hij nog de macht van het woord heeft gekregen, maar er eigenlijk bijzonder weinig mee kan doen, behalve misverstanden oproepen. Maar ik schik dat ook onder het spel dat wij met zijn allen spelen, dat hij dat ook wel weet. Dat is ook zo met sport, met hardlopen. Een hardloper kan nog zo hard lopen, hij kan toch nooit zo hard lopen als hij wel zou willen. Er is toch altijd nog een reiken naar dat ideaal van: ik zou nog harder kunnen en moeten. Dat is misschien met taal ook zo, wat schrijvers als Céline misschien doen. Ik denk

dichters eerder dan prozaschrijvers. De taal zo tot op het bot uitkleden, behandelen, dat je niet verder kunt gaan, want dan is het net of je de schreeuw van pijn die iemand slaakt ook in taal zou kunnen opwekken. Dat lukt je niet, maar je moet er naar streven. Dat is ook zo met die waarheid. Je zou wel willen dat je het woord 'waarheid' kon onderbrengen, maar dat kan niet. Dat is per definitie onmogelijk. Ik denk dat de taal zich daartoe niet leent en dat het ook niet de bedoeling is van de taal. Het is een steeds reiken naar die waarheid en naar de daar achter liggende gevoelens van mensen, en ja, zodra je het formuleert voel je de machteloosheid van de formulering. Dat is het nog steeds niet. Wat is het dan wel. Je probeert het opnieuw. Je moet opnieuw toegeven dat het je niet gelukt is dat te zeggen wat je wil. Maar ziedaar: daar ligt het boek plotseling in de winkel. We pakken het beet en analyseren het en dan blijkt dat het in zijn onvolkomenheid- en dat is niet alleen de onvolkomenheid van de schrijver, maar ook de onmogelijkheid van de taal, toch iets bij de mensen wakker roept, dat de mens toch genoeg zou hebben aan dat halve woord of die half mislukte poging om je gedachte te formuleren. De lezer of de toehoorder heeft dus in dat hele proces even veel te zeggen als de schrijver. Je kunt wel een woord in je eentje uitspreken, maar niemand hoort je dan. Maar zodra een ander het hoort, gaat hij ermee aan de gang, pakt hij het beet en draait hij het op zijn manier om. En dat is de verstandhouding die de mensen toch met elkaar via de taal hebben, wat tot verschrikkelijke misverstanden kan leiden, maar ook tot overeenstemming. Als je je er maar steeds van bewust bent dat je er nooit helemaal komt. Het taalcontact is geen volledig contact, maar het is het enige wat we hebben buiten het lichamelijke om en als zodanig vind ik dat we het als schrijver zo ver mogelijk moeten exploreren.

- *Het is wel vreemd dat je nooit een verhalenbundel hebt gepubliceerd terwijl je romans uit verschillende verhalen zijn samengesteld. In 'Helse steen' staan bv. drie verhalen, die gemakkelijk een eigen bestaan hadden kunnen leiden. Het belangrijkste en boeiendste aspect van het schrijven voor jou is blijkbaar het plaatsen van parallellen en verwijzingen tussen de diverse verhalen*.

- Dat is inderdaad zo. Dat trekt mij heel erg aan ook. Dat heeft misschien ook te maken met het feit dat je, als je éénmaal op die bepaalde weg zit als schrijver, je er eigenlijk ook weer af wil op een bepaald ogenblik. Dat komt misschien uit angst dat je daarin vast zult lopen. Je denkt: zit ik daar wel goed daarmee, ik weet waar ik heen wil, maar zou het niet goed zijn om dat te on-

derbreken, om dat te spiegelen ergens aan, om dat te verduidelijken? Dan vind ik graag een vorm waarin dat kan. In ‘Helse steen’ zijn dat drie verhalen, die wel zelfstandige verhalen zijn, maar in het boek duidelijk als verklaring of toelichting van de moederfiguur geschreven. Ze heeft ze dan ook zelf geschreven, blijkt uit het boek, maar ze geven ook iets van haarzelf weer. Ze zijn niet vrijblijvend in dat boek. Dan zou ik er niet in geslaagd zijn, want zo maar een verhaal schrijven dat nergens op slaat, dat zou ik niet graag doen. Het moet een functie hebben daarin. Maar dan vind ik het een aardige vorm om iemand daarmee weer van een andere kant te belichten. Hoewel het nu langzamerhand in de roman niet meer gebeurt, geloof ik, maar het uitgebreide gepsychologeer en het zoeken naar achtergronden via beschrijvingen, dat brengt de figuur voor de lezer vaak niet eens dichterbij. Dat verhult hem alleen nog maar meer. Dus zoek ik graag naar een vorm waarin die figuur zich nog eens direct zou kunnen uiten. In dit geval lag het voor de hand omdat die moederfiguur een journaliste is, dat ze al die verhalen ook zelf geschreven heeft. Maar dan moeten ze ook de betekenis hebben dat ze iets onthullen. En dat doen ze voor mijn gevoel ook heel sterk. Misschien wel het sterkste portret van die figuur wordt geleverd door wat ze zelf opschrijft. De lezer zit met een nieuwe bron van informatie. Hij moet zich natuurlijk niet in verwarring laten brengen door die verhalen. Waar heeft het die man nou weer over? Maar ik geloof, als je goed leest, dat je ook zult begrijpen als lezer dat die verhalen eigenlijk een niet los te maken onderdeel van het boek vormen, en zeker van het karakter van de hoofdfiguur, en haar relatie tot de zoon en de andere personages. Dat is een vormprincipe. Maar ik moet je eerlijk zeggen, Willem, het meeste van schrijven is voor mij een vormkwestie. Veel meer is het eigenlijk niet. Een spelen met vormen.

- *Ja, je hebt trouwens in ‘De hagel is gesmolten’ een uitspraak van Gombrowicz geciteerd, die hierop slaat, nl.: ‘Literatuur is een spel met vormen, en de kunst is die vormen tijdig te vernietigen, anders lopen we het gevaar dat ze ons gaan regeren’. Dat doe je dan ook. Je werkt met verhaalelementen, die over elkaar schuiven, elkaar tegenspreken of vernietigen*.

- Ja, die moeten elkaar vernietigen. En dat heeft toch wel iets te maken met waar we het daarnet over hadden, het dooreengooien van het ene met de andere werkelijkheid. Dat komt omdat ik geen vast punt heb, geen vast vertrekpunt, in mijn leven niet. Ik heb ook geen diepe filosofische beschouwing achter mij. Ik ben wat dat betreft een erge opportunist. Ik leef maar zo'n beetje. Er

zal wel iets achter zitten waaruit ik leef, maar dat ben ik mezelf heel slecht bewust. Dus, alles wat ik waarneem, heeft voor mij eigenlijk een nieuwe frisheid van verschijning. Ik denk dat dat een beetje kinderlijk is als je dat gaat analyseren. Ik denk dat dat een bepaalde vorm van onvolwassenheid is. Maar het is een onvolwassenheid waarvan ik denk: die heb je nou eenmaal, laat maar zitten. Het is ook de onvolwassenheid van waaruit ik schrijf. Wat dat betreft heb ik aan Gombrowicz een goede leermeester, want die had dat zelfde idee van volstrekte onvolwassenheid, en laat me toch maar niet volwassen worden want dan ben ik dood, dan is het einde in zicht. Ik denk dat iedere kunstenaar ook in zekere zin die onvolwassenheid nodig heeft om zich steeds opnieuw te verbazen over dingen die hij tegen komt. Niets is zo dodelijk voor de schrijver en de kunstenaar in het algemeen, lijkt mij, als een soort blaséheid van het leven te krijgen, een soort cynisme. Ik denk niet dat je uit dat gevoel moet schrijven.

- *Nu is een vereiste bij jou dat er altijd wat moet gebeuren in een roman. Maar anderzijds wil je ook het anekdotische vermijden, al lijkt me dat niet in alle boeken volkomen gelukt. Je wil ook een dramatische spanning opbouwen en dan is er ook vaak sprake van gruwelijke gebeurtenissen, van doodslag, moord en zelfmoord. Moeten we hier niet een referentie zien naar de klassieke Griekse tragedies waar deze elementen ook schering in inslag waren?*

- Ja, de klassieke literatuur is voor mij een groot voorbeeld, vooral de Griekse drama's, niet alleen de Oedipus, maar de hele Sofokles, Euripides, al die cyclussen. Dat is voor mij een enorme bron van inspiratie. Ik heb het idee dat de Griekse mythologie, die een prachtig sluitend systeem vormt met die goden en halfgoden, dat daar voor mij een grote bron ligt van de vormgeving die ik toepas. Aan die mythologieën moet men natuurlijk niet geloven als aan de waarheid, toch vind ik dat men een heel exact mensbeeld daaruit heeft opgeroepen, dat wij nu nog kunnen herkennen. Maar het gaat vaak via de weg van doodslag en moord en verschrikkelijke rampen, die de mensen overkomen, waartegen ze eigenlijk in zekere zin machteloos zijn. Dat is ook iets waar ik zelf in geloof. Ik heb dus geen godsdienstig geloof, maar een zeker geloof aan het noodlot heb ik wel, dat zich over de mensen heen voltrekt, wat je zelf ook oproept. Je bent er ook wel degelijk bij betrokken bij dat noodlot. Je maakt het eigenlijk zelf, maar je kunt je op een ogenblik er niet goed meer tegen verweren. Je bent als een tovenaarsleerling. Je roept het zo sterk over je af dat je er niet meer tegenop kunt. Ik heb dat inderdaad veel proberen gestalte te geven in de vorm van moord en zelf-

moord. moord. Ik ben daar langzamerhand een beetje van aan het terugkomen, geloof ik. Dat zal een kwestie van leeftijd zijn, denk ik. Maar ik heb dat gedaan omdat ik het gevoel had dat als je mensen goed in een roman wil portretteren, dan moet je ze op het scherp van de snede treffen, niet in een toestand van gelukzaligheid of van gemakkelijkheid, maar meer van rampzaligheid. Daarin kunnen ze laten zien wat ze waard zijn en vooral wat hun woorden en theorieën waard zijn, want als dat niet in netelige situaties beproefd wordt is het niets waard. Dat heeft natuurlijk weer te maken met mijn oorlogservaringen. Voor mezelf is dat heel duidelijk. Ik heb daar veel van die dingen gezien en meegemaakt. Daar kom ik langzamerhand van af, van dat syndroom. Zo tragisch is het trouwens niet, hoor, maar ik moet er ook wel eens af want ik voel ook wel dat het steeds maar verhevigen van gevoelens ook vermoeiend werkt en je moet een beetje oppassen, dat je daar niet in vastloopt. Dat heeft inderdaad te maken met de eis dat er steeds wat moet gebeuren in een roman. Dat is een soort onrust die mij wel kwelt. Er moet steeds wat gebeuren. Er moet steeds wat nieuws zijn. Waarbij je gevaar loopt van die anekdotiek. Dat zou ik vreselijk vervelend vinden als ik daarvan beschuldigd werd dat je roman uitsluitend uit gebeurtenissen en anekdoten bestond die eigenlijk geen verdere diepgang hadden. Maar zodra je ze als metafoor kunt zien van wat je eigenlijk wil opschrijven, dan ben ik het er wel weer mee eens, dan mag het wel weer.

- *Opvallend is ook dat de hoofdfiguur of de verteller bijna altijd een oudere man is, iemand die in staat is om te relativeren en die met een zeker schuldgevoel op zijn verleden terugkijkt*.

- Dat is al een hele vroege identificatie van mij geweest. Ik weet ook niet precies hoe dat komt. Het gekke is, nu ben ik dus een oude man geworden die ik al beschreef toen ik nog geen oude man was. Dat is een beetje het Marnix Gijsentype, die ook van die wat knorrige oude bazen neerzette, wel humaan in hun gevoelens, maar in hun gedrag, nou ja, knorrig is het goede woord, geloof ik. En de literaire vorm van zo'n figuur is, geloof ik, dat je zo'n man dingen kunt laten zeggen, waarvan de lezer aanvoelt dat het zo niet zal zijn. Ik heb dat vooral gedaan in ‘De dierenhater’, een boek waarin een knorrige journalist het verhaal vertelt, vanuit zijn visie gedaan, en zijn visie is een verkeerde visie. Hij heeft nl. geen gelijk en hij weet het pas aan het eind van het boek. De lezer, geloof ik, heeft al lang in de gaten dat die man geen gelijk heeft. En alles wat die man dus vertelt, zijn roddels en kwaadsprekerijen, moet je zien als projectie. En dan heb

je meer aan zo een figuur dan als je daar een gelijkmoedige, misschien zelfs wijze figuur zou neerzetten, die je al gauw als romanfiguur zou gaan vervelen. Het is juist het prikkelende van zo'n oude baas dat mij ingaf van mij daarmee te vereenzelvigen, maar waarom ik dat nou altijd gedaan heb, weet ik ook eigenlijk niet.

Ik heb ook altijd een verteller in mijn boeken. Dat is ook iets waar ik eigenlijk pas later op gewezen ben. Het gekke is dat je je als schrijver daar niet zo van bewust bent. Je kiest het wel uit, maar toch schijnt er iets te zijn dat je zegt: dat doe ik nu maar zo. Je vertelt het verhaal, maar laat het vertellen door een ander. Met andere woorden, je werpt nog eens een barrière op waardoor het verhaal nog een dimensie meer krijgt. Al is dat in mijn geval dan niet een auctoriale verteller, niet iemand die buiten het verhaal staat, maar iemand die wel degelijk in het verhaal bezig is, die erbij betrokken is, die er een rol speelt, vaak geen prettige rol. Dat is een vorm die ik veel heb toegepast. Het gekke is, ik ben alweer aan een boek bezig en daar gebeurt precies weer hetzelfde. Dat wil ik niet altijd en toch zoek ik steeds weer iemand uit die voor de schrijver in de plaats gaat staan. Dat is dan vaak een oud baasje geweest. Dat hoeft nu niet meer zo te zijn, nu ik het zelf ben geworden.

Maar ik wil toch nog even zeggen dat Marnix Gijsen voor mij van heel groot belang is geweest. Ik ben er de laatste jaren af geraakt. Hij is nu helaas gestorven, erg jammer, ook omdat ik hem de laatste tijd veel te weinig heb gezien, maar hij heeft op mij een heel grote invloed gehad en zeker een grote indruk gemaakt.

- *Je eerste roman, 'Droom is 't leven', is nog een vrij klassiek, rechtlijnig, chronologisch verhaal, waarin ook een fantastisch element voorkomt. Kan men hier niet eerder van invloed van Bordewijk spreken?*

- Ik denk dat dat juist is. Ik heb zeer veel bewondering gehad voor de fantastische verhalen van Bordewijk, ook voor zijn romans, maar toch meer voor de korte verhalen. En nog wel, ik lees ze nog wel eens. Daar heb ik voor het eerste boek zeker gebruik van gemaakt.

- *Je zei reeds dat je zelf geen geloof hebt, maar in 'De onrustzaaier' ga je de leraar Chris wel gebruiken als symbool voor de Christus-figuur en komen er ook allerlei symbolische handelingen voor, die soms wel te nadrukkelijk naar Christus verwijzen*.

- Ja, dat vind ik ook. Het gekke is dat het mijn meest populaire boek gebleven is, nog altijd. Ik denk dat het komt omdat het

nog altijd op de scholen gelezen wordt. Maar naar mijn gevoel is het te nadrukkelijk geschreven. Het is overduidelijk dat de leraar Chris Christus is en dat de notaris Pilaar Pilatus is. Maar dit is meer een satire of een aanval op wat ik de schijnheiligheid van het christendom noem, waarmee ik niet het geloof bedoel maar de mensen die het belijden. Het is meer een gedragskritiek dan een geloofskritiek. Ik kom uit dat stadje, Kampen. Daar speelt het verhaal. Het is een bolwerk van de Reformatie, nog altijd. Er zijn nog steeds dingen die mekaar op leven en dood bevechten. En daar ben ik mee opgegroeid. En daar heb ik veel meegekregen. Dat boek was aanvankelijk bedoeld als een spotternij, maar het is uiteindelijk meer een aanklacht geworden. Maar ik vind het nu wel veel te nadrukkelijk. Ik zou het nu absoluut niet meer zo schrijven.

- *Je zei daarstraks dat je een roman schrijft een beetje als een muziekcompositie, maar dan vallen in je romans toch weer sterke visuele beelden op. Een boek als 'Dromen is 't leven' zou je bijna kunnen verfilmen*.

- Er zijn al filmers bij mij geweest, die zeggen: ik zou dat graag willen verfilmen. Maar ik zie dat zelf helemaal niet. Ik vind het zelfs absoluut niet visueel. Ik kan het niet in filmbeelden bedenken. Ik neem wel waar, maar dat doet iedereen. Het is wel eigenaardig. Ik was tien jaar toen ik uit dat stadje van 'De onrustzaaier' wegging. Ik was er nooit teruggeweest. Naderhand ben ik er wel teruggeweest omdat dat boek gek genoeg in dat stadje verboden is geweest, vanwege zijn aanval. Dat kun je je nu niet meer voorstellen. Het werd uit de openbare bibliotheken genomen. Toen ben ik weer gaan kijken. Het viel mij toen op hoe exact ik het beschreven had. Dat is heel eigenaardig, maar alles klopte. Ik heb een heel sterk detaillistisch geheugen. Alleen waren de formaten anders. Als kind ben je natuurlijk veel kleiner en kijk je meer tegen huizen en straatnaamborden op. Maar de rest klopte toch heel aardig. Dat is dan misschien wel beeldend, al weet ik het zelf niet.

- *In je derde roman, 'Al lang geleden', heeft de ironie de plaats geruimd voor sarcasme. Daar komt eigenlijk voor het eerst de echte van Maanen aan het woord, dacht ik. De chronologie wordt verbroken door talrijke flash backs, er komen parallellen voor, oude relaties duiken weer op en bereiken een onverwachte climax. Daar ben je dus voor het eerst begonnen met een meer ingewikkelde structuur toe te passen*.

- Ja, dat had te maken met het feit dat het een boek over de oorlog is. Ik moet eerlijk zeggen dat ik met gemengde gevoelens op dat boek terugkijk. Ik heb dat niet helemaal goed gedaan. Ik zat er te dicht op, geloof ik. Ik was wel degelijk vervuld met haat tegenover de Duitsers en bepaalde mensen, die van verraad werden beticht. Dat heeft me erg teleurgesteld in mijn leven. Teleurgesteld is een te zwak woord. Daar draagt dat boek te veel de sporen van. Met het schrijven daarvan had ik beter nog een jaartje kunnen wachten. Maar goed, het is er nu eenmaal. En in zoverre heb je zeker gelijk dat het afrekent met de ironie van 'De onrustzaaier' en met de fantasieën van 'Droom is 't leven', dat het eigenlijk voor het eerst een boek van vlees en bloed is geworden. Maar ik ben niet op die weg verder gegaan. Het is echt niet mijn genre geweest. Ik heb er mij te veel in gebracht. Ik vind dat een schrijver daar voor moet oppassen. Misschien dat ik onder invloed daarvan naar die knorrige figuren ben overgegaan. Ik dacht: verschuil je daar maar achter. Overigens, wie die oorlog niet heeft meegemaakt, zal het niets zeggen. Degenen van mijn generatie herkennen daar veel meer in.

- *In veel romans reageert het personage in het eerste verhaal op de gebeurtenissen waar hij geen schuld aan heeft, bv. de oorlog, waarbij zijn reactie soms pijnlijke gevolgen heeft. In het tweede verhaal komen die gevolgen dan naar voor. Het tweede niveau wordt vaak in een andere literaire vorm geschreven, een brief, een toneelscène of een dagboek. Waarom las je die andere media in de roman in?*

- Ik probeer dat caleïdoscopische beeld in een totaal te krijgen. Dat heeft te maken met mijn idee van: niets is waar en niets is zoals het is. Het is allemaal voor vele interpretaties vatbaar. Hier liggen er dus dan een paar. Ik heb er niet één. Ik heb ook angst voor een soort verveling. Daar moet wat gebeuren. Dat betekent ook dat ik de lezer verhinder - dat is een onaangename trek, een vorm van sadisme - om zich met die personages te vereenzelvigen. Ik gun hem dat eigenlijk niet. Ik wil eigenlijk dat na tien bladzijden, wanneer hij denkt dat Jan zo is, laten zien dat Jan helemaal niet zo is, dat hij totaal anders denkt. Ik hou hem geen informatie achter, maar vanuit een bepaalde optiek geef ik hem een beeld en dan draai ik mezelf om en zeg ik: nu gaan we hem van de achterkant bekijken. Dat heeft te maken met mijn eigen ongeduld ten opzichte van mensen. En dat heeft weer te maken met het feit dat ik niet geloof in het feit dat iemand is zoals hij is. Wantrouwen is het niet zo zeer, maar een geloof dat het allemaal niet waar is. Verhalen zijn natuurlijk ook nooit waar. Ie-

mand die een verhaal over de oorlog vertelt, dat is een aardig verhaal, maar het is waarschijnlijk niet waar. Hij liegt niet, maar zijn herinneringen dicteren hem iets anders dan het geweest is, en hij weet al niet meer hoe het geweest is eigenlijk. Op het moment dat je uit de gebeurtenissen stapt, weet je al niet goed meer hoe het was en dan ga je een verhaal maken en dan verdraai je de werkelijkheid al meer. Dan maak je er je eigen werkelijkheid van, tot je al weer denkt, dit is ook al niet waar meer, en dan maak je weer een nieuwe. Je kunt niet stilstaan bij een ding. Je moet er steeds van alle kanten, inderdaad zoals een camera omheen draaien om een totaal beeld te krijgen. En dan vind ik de roman hiervoor uiterst geschikt. Ik ben gek op de roman. Ik vind het een prachtig genre. Je kunt er alles in doen. Nog altijd. Hij ligt eigenlijk nog maar in de wieg. Ik heb zo het idee dat er nog heel veel in de roman kan gebeuren. Ik denk niet zo zeer, aan wat gebeurt ook, het essayistische in de roman, maar veel meer aan het caleïdoscopische. Je kunt er alle vormen, de brief, het toneelstuk, de monoloog, dialogen, je kunt er alles in kwijt. Maar je moet er voor zorgen dat het geen warboel wordt. Het moet wel een structuur hebben.

- *In 'Taal noch teken' gaat het over een oude toneelspeler, wiens stukken niet meer worden gespeeld. Een scène uit één van zijn stukken wordt thuis opgevoerd, waarbij de buurman uit zijn rol valt, want deze figuur moest in het stuk zelfmoord plegen. De auteur snijdt hem met een scheermes de hals over. Uit de titel kunnen we afleiden dat noch de taal noch het beeld, kunst dus, in staat zijn om de werkelijkheid te vervangen of zelfs te reproduceren*.

- Dat is het ook. Het is onbereikbaar geworden. Taal noch teken kunnen niets om het geldigheid te verlenen. In het toneel is de verwarring rondom fantasie en werkelijkheid voor mijn gevoel tot het uiterste volgehouden, alsof het toneelstuk de werkelijkheid zou zijn en de werkelijkheid een toneelstuk. En daar is dat boek ook op gemaakt. Ook dat boek vind ik veel te nadrukkelijk. Ik heb daar te veel laten zien hoe het in mekaar steekt. Het raffinement is nog niet groot genoeg. Maar de bedoeling is toch duidelijk dat ik daar die twee werelden wil mengen. De foto zit daar ook in. Er is sprake van een foto waar een andere foto overheen genomen is. Daar heb je ook weer dat op mekaar plaatsen van werkelijkheden. Zelfs in een foto is het nog zo dat de ene foto boven de andere heen kan, waardoor je een heel ander beeld krijgt dan als je ze alle twee apart ontwikkeld zou hebben. Alles schuift door mekaar heen en niets staat vast. Dat is in dat boek tot het uiterste uitgewerkt. Maar te letterlijk, vind ik. Dat vind

ik, achteraf gezien, een tekortkoming van de schrijver.

- *'De verspeelde munt' is een heel apart boek in je oeuvre. Het is een echte groteske*.

- Ik ben erg gehecht aan dat boek. Het is een volstrekt anti-psychologisch boek. Er is niets gedaan aan de diepgang van de personages. Ze handelen uitsluitend, maar je treft ook nergens een beschrijving aan. Het is allemaal een soort steekspel van idiote situaties en krankzinnige toestanden. Ja, groteske is het woord hiervoor. Het is ook een persiflage op de Europese eenheid. Dat was wel degelijk ook zo bedoeld. Nu dat de écu, de Europese munteenheid, langzamerhand vorm krijgt, is het wel ideaal dat ik zo lang geleden gezegd heb dat de Europese munteenheid een onbereikbaar ideaal zou zijn. Het ging er mij wel degelijk om de onmogelijkheid van de Europese eenheid aan te tonen en dat heb ik dan ook via de satire gedaan. Ik heb het ook nooit meer herhaald. Dat boek is absoluut niet goed gevallen. Hoewel sommige critici ervan hebben gezegd: hoe is het mogelijk dat een Nederlander zulk een boek schrijft? Het is veel meer Frans. Het is niet zwaar.

- *In 'Helse steen' komt o.m. de Oedipusmythe voor. C. Buddingh' noemde deze roman in zijn recensie 'een labyrintboek'. Vind je dat ook?*

- Helemaal niet. Dat is voor mij, wat de vorm betreft, één van mijn geslaagdste boeken. Ik zie nergens een labyrint. Ik zie de mensen in hun eigen begeerten verward. Het is toch weer hetzelfde thema: het bedrog moet de waarheid aan het licht brengen. En het versluieren daarvan is de opgave van de romanschrijver.

- *De roman 'De hagel is gesmolten' noem je in de ondertitel 'een verslag', waarmee je wil aantonen dat het geen roman zou zijn. Er treedt hier toch een dubbelzinnigheid op want enerzijds verwijs je naar realia als werkelijk bestaande figuren en plaatsen in Rome, een echte reisgids enz., wat dus de authenticiteit suggereert, maar anderzijds vervorm je dan weer bekende namen zoals Malaparte in Malacarne, wat dan weer het fictieve karakter versterkt*.

- Ja, het is ook een roman. Ik wilde wel degelijk de indruk wekken dat hier iemand een soort niet vrijblijvend onderzoek ging instellen naar de achtergronden van het fascisme en dat hij dus daarvan verslag zou doen, op een zo exact mogelijke manier. Maar hij raakt zelf verstrikt in allerlei situaties en van een ver-

slaggeverij komt niet zoveel meer terecht. Toch is het hier en daar, in de topografie enz., exact. Ook in een aantal scènes. En in de figuur van Malaparte, want daar heb ik onderzoek naar gedaan. Hij is natuurlijk een wonderlijk man geweest. Maar die komt er anekdotisch waarheidsgetrouw in voor, voor zoverre is het wel degelijk een verslag van figuren en gebeurtenissen, maar ja, de romancier heeft daar toch weer de leiding genomen en het is wel degelijk een roman geworden. Ik heb nog achteraf geprobeerd een soort verantwoording af te leggen van de boeken die ik gebruikt heb. Monika van Paemel heeft dat ook gedaan in 'De vermaledijde vaders', waar zij de bronnen noemt waaruit ze geput heeft, wat ook het boek een schijn van authenticiteit moet geven. Maar ook dat kan een grap zijn. En ik heb ook in dat lijstje van tien of twaalf titels er één verzonnen, een boek dat helemaal niet bestaat. Dat heeft ook niemand opgemerkt. Maar ook daar is weer de hand gelicht met de waarheid. Maar goed, ik had hier de illusie willen wekken dat het hier een verslag was.

- *In 'Een eilandje van pijn' heb je op de rechterbladzijden een fictief verhaal afgedrukt en op de linkerbladzijden een dagboek, waarin de bronnen en aanleidingen tot het schrijven van de fictieve elementen voorkomen. Hierbij blijkt dat er ook in vroegere romans authentieke ervaringen aan de basis lagen voor sommige verhaalde gebeurtenissen of personages. Maar eigenlijk gaat het hier om een fictief dagboek. In het fictieve verhaal zitten authentieke feiten en in het zogezegde dagboek zit ook fictie. Dit dagboek wordt nochtans voorgesteld als dit van de schrijver van Maanen en niet van een romanpersonage*.

- Het is een roman, en het dagboek moet je als deel van de roman zien. Toen ik het schreef had ik er een bepaald idee over. Het is toch een totaliteit. En het dagboek is inderdaad helemaal geen dagboek. Het zit vol met dagboeknotities, maar die zijn veel meer bedoeld om de lezer te suggereren dat hij een dagboek leest dan dat het werkelijk als dagboek bedoeld is. Het draagt bij tot de ontwikkeling van het verhaal. En het is ook zo dat de ontknoping van het verhaal in het dagboek zijn duidelijke vorm krijgt en niet in de roman. In het dagboek is het duidelijk dat het daar eigenlijk zit. Tegelijkertijd zeg ik dan, maar dat is dan ook weer een kwestie van misleiding en zelfbescherming, dat de bekentenisroman niet in de ik-vorm staat maar in de hij-vorm. Dat verwijst de lezer ogenblikkelijk naar de roman, dat hij daar de waarheid zou moeten zoeken, maar in feite moet hij ze in het dagboek of althans in een combinatie van de twee zoeken. Er werd mij verweten dat het dagboek er zo bij hangt. Nee, het dag-

boek is onderdeel van de roman. Ik had het er bij wijze van spreken ook kunnen in stoppen, met kolommetjes, in cursief of Romeins schrift, dat had ook gekund, maar dat heb ik niet gedaan. Ik heb de illusie willen wekken van: hier is een schrijver, links op pantoffels, en rechts gaat zijn fantasie aan de gang. Zie maar wat je ermee doet. En hier en daar heb ik ook wel degelijk verbindingen gelegd. Zes of zeven keren is er een duidelijke synchroniciteit. Dan kun je letterlijk meelezen. Dat heb ik ook opzettelijk gedaan om te suggereren dat het ene het andere beïnvloedt, dat het niet los van mekaar hangt. Maar ik heb dat niet op iedere bladzijde willen doen, want dan gaat het al gauw vervelen. Maar je moet het dagboek wel zien als een essentieel onderdeel van de roman. Het geheel is een roman geworden.

- *Nu zijn er inderdaad een aantal verbindingen van het dagboek naar het fictief verhaal, maar dit fictieve verhaal is een vrij eenvoudig en klassiek verhaal, lang niet zo ingewikkeld als je andere romans. Daar heb je dus niet die draden in gelegd*.

- Neen, het is eigenlijk een ouderwetse roman. Ik denk dat ik dat toch ook wel gewild heb en gedaan om toch de complexiteit niet al te groot te maken. Je krijgt dan een traditioneel verhaal. Zo zijn de gebeurtenissen. En wat ik dan anders in een roman stop aan extra dradencircuit, dat zit nu eigenlijk in het dagboek. Wat dat betreft, is het misschien wel wat overzichtelijker geworden. Het is een echte stuiversroman, een beetje plat en niet al te genuanceerd verhaal, om de lezer een lekkere story te geven. Dat lukt je dan toch niet helemaal, maar dat was wel mijn opzet. Ik heb de roman bewust niet al te complex gemaakt, anders verspeel ik mijn kruit, dat ik juist wil bewaren voor die twee-een-heid.

- *De roman 'Het nichtje van Mozart' gaat over het probleem of men door interpretatie van een tekst de werkelijkheid kan achterhalen*.

- Ja, het lijkt wat op de Japanse Rashomon-legende, waarin ook een en dezelfde gebeurtenis door verschillende personages wordt verteld, en die versies werpen er ook steeds weer een verschillend licht op. Welk van al die verhalen is het ware verhaal? In 'Het nichtje van Mozart' hebben de verschillende personages ook allemaal hun reden, of in elk geval hun achtergronden om variaties op de waarheid aan te brengen. Ik wilde er ook mee zeggen dat niemand ooit achter de waarheid van Mozart kan komen. Die man is ongrijpbaar, en de enige vastheid die hij biedt, zijn

muziek, is voor zoveel interpretaties vatbaar dat hij er zelf eerder in schuilgaat dan zich erin openbaart. Zijn duivelse charme heeft heel wat mensen misleid. Zoiets wilde ik in het boek ook wel degelijk uitdrukken. Een detail: het verhaal is in de vorm van een sonate geschreven: drie delen met een coda, die ik dan Nawoord noem.

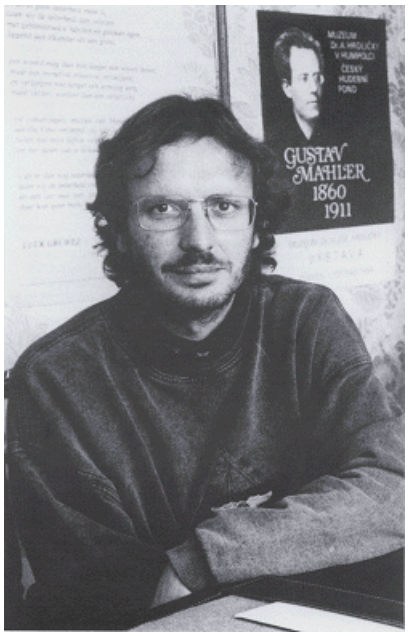
- *Wanneer we zo je boeken overlopen, dan valt het op dat je blijkbaar voor iedere roman telkens een andere vorm zoekt*.

- Ja, ik zou het verschrikkelijk vinden om mij in de vorm te herhalen. Dat kan ik zelf niet dulden van mezelf. De thematiek, daar verander je niet veel aan, denk ik, hoewel je ook maar steeds probeert, maar na enkele bladzijden weet je al, daar heb je hem weer. Daar kom je dus niet van los. Maar in de vorm kan je wel degelijk variëren. En ik probeer dat inderdaad ook steeds opnieuw. Ik heb nu een boek onder handen en daarin is de hoofdfiguur een censor. De titel is 'De vrouw met de schaar'. Voor het schrijven heeft dat voor mij die betekenis dat de censor diegene is die het schrijven opheft. Maar als je daar dan de hoofdpersoon van maakt, dan moet je daaruit concluderen dat de roman zichzelf daarin moet opheffen. En dat is dan ook zo. Althans, dat zal ik proberen. Ik weet niet of me dat lukt. Maar dat vind ik zelf een nieuwe vorm, waar ik ook zelf benieuwd naar ben hoe zich dat ontwikkelt, of dat nu zal lukken om dat inderdaad vorm te geven, om die censor, die ook een heel belangrijke rol in het verhaal speelt, hoe die ook censor is geworden uit zeer persoonlijke redenen. Het is niet alleen politieke censuur, maar ook psychologische en zelf-censuur. Ik ben benieuwd of het mij zal lukken om via het boek de functie te geven, die de censor dan toch heeft, nl. de literatuur te schrappen. Het klinkt haast Becket-achtig. Dat is het niet, maar daar zou ik een figuur van willen maken waarvan de lezer zou moeten constateren dat hij tegelijkertijd de motor en de vernietiger van het boek is. Dat is voor mij een vorm. Alles is een vormkwestie. Ik heb altijd moeite gehad met dat dualisme van vorm en inhoud. Ik heb dat nooit kunnen begrijpen en ik begrijp het nog niet. Ik geloof er ook niet in. De inhoud is de vorm en de vorm is de inhoud. Hetzelfde geldt voor lichaam en geest. De mens is niet geest of lichaam. Hij is beide of hij is niet. Je kunt je een lichaam zonder geest niet voorstellen en een geest zonder lichaam kan ik mij ook niet voorstellen. Voor mij is dat een onverbrekelijke eenheid. En dat is in literatuur ook zo: vorm en inhoud is onverbrekelijk.

- Je boeken hebben een vrij ingewikkelde constructie. Er lopen allerlei draden doorheen en fragmenten die uiteindelijk op hun plaats vallen en één geheel vormen. Kun je zo een boek schrijven zonder vooraf een plan te maken?

- Ik maak nooit een plan vooraf. Dat kan ik ook niet. Ik heb wel eens plannen gemaakt, maar die heb ik naderhand nooit meer ingekeken. Ik heb het idee dat er heel andere dingen in staan. Maar dat komt ook, Willem, het schrijven moet ook een avontuur blijven voor jezelf. Ik weet heel duidelijk waar ik heen wil, maar welke omwegen ik hierbij bewandel, die kan ik niet voorzien. Vooral met de figuren, mensen die eerst onbelangrijk zijn worden ineens de belangrijke en omgekeerd ook. En ik word daar met het stijgen der jaren ook steeds vrijer in. Ik ben ook niet meer bang dat het mij van de been zal slaan, ik zie wel wat er uit komt. Laat ik het maar opschrijven. Kan ik het niet gebruiken, dan kan ik het weer schrappen. Maar ik laat veel van die toevaltreffers wel toe op het ogenblik. Het zit toch wel allemaal in mijn kop. Ik moet zeggen, ik word er wel gauw moe van, want je denkt steeds hoe zat dat weer in mekaar, en dat moet er nog bij. Maar als je ziet hoe ingewikkeld het menselijk lichaam in elkaar zit, dan mag een roman best wat ingewikkeld zijn.

t.o. 43



Luk Gruwez Foto Alice Paesmans

Luuk Gruwez

Geboren te Kortrijk op 9 augustus 1953. Woont sedert een tiental jaren in Hasselt, waar hij werkzaam is als leraar.

Publiceerde de dichtbundels: Stofzuigergedichten(1973), Ach, wat zacht geliefkoos om een mild verdriet(1977), Een huis om dakloos te zijn(1981), De feestelijke verliezer(1985), en Dikke mensen(1990).

Bekroond met de vijfjaarlijkse Guido Gezelleprijs van de stad Brugge voor het manuscript van ‘Een huis om dakloos in te zijn’ in 1980 en met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids voor ‘De feestelijke verliezer’ in 1986.

Literatuur: Guy Van Hoof: De Nieuwe Romantiek, Bloemlezing met een inleiding van Hugo Brems, 1981.

Dit gesprek verscheen in december 1986.

- Luuk, je bekroonde dichtbundel 'De feestelijke verliezer' handelt grotendeels over de dood. De aanleiding tot het schrijven van deze gedichten was het overlijden van je ouders. Reeds in de titel wordt je ambivalente houding tegenover het leven uitgedrukt door middel van een paradox. Wat is er nu feestelijk aan het verlies van je ouders?

- De titel van mijn vorige bundel hield ook een paradox in. Dat was 'Een huis om dakloos in te zijn'. Het onderkomen van de poëzie stond daar tegenover het begrip 'dakloosheid', m.a.w. de poëzie was inadekwaat om het gemis op te vangen. In 'De feestelijke verliezer' ligt het enigszins anders, in die zin dat ik probeer het zeer concrete verlies, in dit geval van mijn beide ouders, om te zetten in een soort gewin. Het verlies wordt door de taal omgebogen in een zekere poëtische winst. Een aantal gedichten zijn geschreven uit een gefrusteerd plichtsbesef, in die zin dat ik na hun toch wel vroegtijdige dood - want ze zijn vrij jong gestorven, 51 en 54 jaar - het gevoel kreeg dat ik verantwoordelijk was voor hun voortbestaan, zoals zij ook verantwoordelijk geweest waren voor mijn bestaan.

Bij het besef dat schrijven altijd strafschrijven is omwille van een allang niet meer achterhaalbare schuld, komt nu dus ook nog eens een soort verantwoordelijkheidsgevoel voor het bestaan én het voortbestaan van de overleden ouders. Ik laat dat voortbestaan als het ware afhangen van de 'feestelijkheid' en de perfectie van de literaire vorm. Stijl is een vorm van aanwezigheid, van bestaan. Ik hoop dat dit door mijn toedoen ook voor hen mag gelden. Zij hebben mij gemaakt, nu maak ik hen.

- Het thema van de dood is bij jou echter zeer nauw verbonden met twee andere thema's, nl. de erotiek en het schrijven.

- Die zijn inderdaad zeer nauw verbonden. Dat was ook in mijn vorige bundels het geval. Ik heb het schrijven altijd vergeleken - en ik vind er eigenlijk geen beter beeld voor - met het zich opsmukken van bepaalde exotische vogels in de paringstijd. Schrijven is een manier om te bestaan. Je bestaat als dichter niet wanneer daar niet de stijl is als bewijs van je bestaan. En stijl is tegelijkertijd ook een bewijs van lichamelijk bestaan. Het valt sterk op dat er qua klankassociaties een zeker erotisch volume in die gedichten zit. Misschien was dit nog meer het geval in de vorige bundel, maar het is zeker ook nu zo: stijl is een thema geworden. Ik herinner mij nu een gedicht uit mijn laatste bundel, waar de dood allerlei erotische kwaliteiten wordt toegeschreven, het gedicht 'Samen' als een requiem voor mijn moeder bedoeld.

- Sedert je tweede bundel werd je ingelijfd bij de neo-romantische dichters. Maar eigenlijk speelt de fin-de-siècle-sfeer en de decadentie bij jou een belangrijke rol en zou men je eerder bij de maniëristen kunnen onderbrengen. De foto achteraan op je tweede bundel toont ons een sterk poserende dandy. In het gedicht 'Een generatie' uit je laatste bundel worden verval en aftakeling opgeroepen, maar ze krijgen bovendien een esthetisch cachet.

- Het ligt voor de hand wanneer je thema's als aftakeling en verval behandelt, dat je dan nog gemakkelijk bij de decadente fin-de-siècle-dichters wordt ingedeeld. Ik zie dat niet onmiddellijk. Wellicht was dat vroeger zo, in de eerste en ook in de tweede bundel. Ik geloof dat iedere adolescent een beetje een neiging heeft zich te tooien met het dandyschap van het einde van de 19de eeuw. Maar ik geloof niet dat dit zozeer het geval is voor mijn laatste bundel. Je kunt wel zeggen dat er in zekere zin sprake is van maniërisme, maar ik geloof niet dat het nog echt kadert in de historische context van het einde van de 19de eeuw of in de traditie daarvan. Dan zou ik ook geneigd zijn om een aantal andere elementen van die visie op het dichterschap over te nemen, terwijl dat nu helemaal niet het geval is. De dichter is bij mij geen ziener. Ik ben ook helemaal geen poète maudit.

- De eerste afdeling in 'De feestelijke verliezer' heeft het schrijven als thema. Schoonheid speelt daarbij een belangrijke rol, zowel vormelijk als inhoudelijk. Naast de grote zorg voor een verfijnde stijl valt ook de sensualiteit van de taal op. Het eerste gedicht heet bovendien 'Estetika'. Is schoonheid nu een vorm van escapisme?

- Ik weet niet of het een vluchtreactie is tegenover de onverdraaglijke realiteit. ik geloof het haast niet. Ik geloof dat het om een instinctieve, aangeboren noodzaak van schoonheid gaat. Schoonheid dan tussen aanhalingstekens, want de schoonheid heeft ook in mijn poëzie af en toe haar gezicht verbrand.

Ik heb als motto voor een afdeling van mijn vorige bundel 'Een huis om dakloos in te zijn' een citaat van Yukio Mishima gebruikt: '*Truly I felt that at some time in the distant past I had somewhere witnessed a sunset glow of incomparable magnificence. Was it my fault that the sunsets which I had seen thereafter had always appeared more or less faded?*' Ik geloof niet dat ik het begrip schoonheid zo autonoom behandel. Het is altijd gebonden aan een aantal andere themata. Het bestaat trouwens niet autonoom. Ik denk dat het begrip schoonheid o.a. in verband staat met het verleden. Iemand die geen verleden heeft, bestaat niet. En opdat iemand zou bestaan moet ik zorgen dat hij een verle-

den heeft, althans op papier. Dat verleden wordt dan stilistisch gestalte gegeven.

- *Sinds je vorig bundel ga je echter ook triviale woorden gebruiken, blijkbaar met opzet om het traditionele schoonheidsbegrip te doorbreken*.

- Dat was inderdaad bewust. Het was een poging om de dualiteit op een brutale manier te forceren. Ik geloof dat het gewoon uit een psychische noodzaak was. Ik wou weg van het wazige, weg van het gedicht dat alleen maar gecreëerd wordt om zichzelf en de lezer in slaap te wiegen met sfeer.

Wat echt mooi is, wordt pas relevant wanneer het kadert in het lelijke. Ik denk hierbij bv. aan Baudelaire of aan François Villon. ik denk ook aan de schoonheid van sommige liederen van Jacques Brel, waar het platvloerse en het vulgaire constant een kader vormen voor schoonheid. Dat trekt me geweldig aan.

- *Je hebt het nu over liederen. Je bent inderdaad een uitgesproken lyrisch dichter. Een belangrijk aspect van je taalgebruik lijkt mij de muzikaliteit, terwijl daarentegen het beeldgebruik vooral in de eerste drie bundels eerder schaars is. Is die muzikaliteit bewust nagestreeft?*

- Aanvankelijk was dat niet het geval. Later ben ik daar meer en meer over gaan nadenken en ik denk wel dat het vanaf de derde bundel een bewust aangewend procedé is, en in de vierde heel zeker. Daar is - zoals ik al zei - het vormaspect expliciet thematisch geworden.

Anderzijds is je vierde bundel beeldrijker geworden, terwijl de muzikaliteit toch nog gebleven is.

- Dat is inderdaad zo. Ik weet dat er na de vijftigers een zeker taboe is ontstaan op muzikaliteit, die altijd denigrerend werd afgedaan als franje. Men ziet de functionaliteit van het muzikale niet meer. Men heeft sinds 1950 ook het oorspronkelijke lied-karakter van de poëzie nooit meer onderkend. En ik schaam mij niet over dit aspect van mijn poëzie. Ik heb inderdaad heimwee naar de poëzie van iemand als François Villon. Ik heb heimwee naar de echte lied-dichters die de lier in het vaandel voeren, misschien uit een soort frustratie omdat ik niet in de muziekwereld ben beland. Anderzijds zie ik ook niet in waarom ik mijn beeldend vermogen onontgonnen zou laten, maar het besef dat je in poëzie ook kunt kijken is bij mij pas onlangs ontstaan.

- Je gebruikt ook soms rijmen. Dat heeft natuurlijk ook weer te maken met de muzikaliteit en het lied-karakter.

- Ja, en bovendien kan een rijm illustreren dat alles met alles samenhangt. ‘Alles wat niet op één blad kan, is chaos’, heb ik ergens geschreven. Wat binnen die bladspiegel nog door rijm wordt verbonden bestrijdt de chaos nog meer. Maar het mag, anno 1986, geen alleenzaligmakend systeem worden, vind ik.

- Je had het daarnet over het verleden. Nu bekleedt het gedicht ‘West-Vlaanderen’ een speciale plaats in de bundel ‘De feestelijke verliezer’. Het heeft daar een soort scharnierfunctie. Je woont nu in Hasselt, maar je bent in West-Vlaanderen geboren en getogen. Gaat het hier dan om het op-of afschrijven van een stuk verleden?

- Het gaat om het opschrijven van het verleden. Ik zei reeds dat wat niet opgeschreven is, ook niet bestaat. Dat is voor mij een cliché die de allures van een canon begint aan te nemen. In ‘Voor de liefde van Badroelboedoer’, een verhalende prozatekst heb ik geschreven: ‘Het verleden is de enige eeuwigheid’. En dat verleden moet je voortdurend opnieuw verwerven. Doodgaan heeft niet alleen met ‘vergeten worden’ te maken, maar ook met persoonlijk geheugenverlies, met ‘vergeten zijn’. Dat begint al vòòr de dood. Wat opgeschreven is, bestaat, en mag vergeten worden: de taal onthoudt het voor je. Ik kom nu in de nabijheid van het begrippenpaar eeuwigheid en tijd, waarvan zowel mijn vorige als mijn recente bundel zijn doordrongen. Eeuwigheid staat bij uitbreiding voor alles wat men ‘meer’ wil zijn, tijd voor alles wat ons ‘minder’ maakt. Via het schrijven en via te taal met al haar paradoxen streef ik ernaar een vergelijk te bereiken tussen eeuwigheid en tijd.

Wat nu specifiek dit gedicht betreft en de aparte scharnierfunctie die het in de slotcyclus van mijn bundel heeft, keurig tussen de vader-en moedergedichten in: dat is een bewuste keuze geweest. Ik heb met dit gedicht het patriarchale en het matriarchale van elkaar willen scheiden.De patriarchale waarden associeer ik vooral, maar niet uitsluitend, met de eigen vaderfiguur en zijn geboortegrond West-Vlaanderen, waaraan hij bijzonder gehecht was. West-Vlaanderen betekent zoveel als de frusterende noodzaak van de daad als legitimatie van een bestaan, kortom, een karikaturale pocketeditie van de Westeuropese christelijke cultuur. West-Vlaanderen betekent ook de dualiteit tussen de schijnbare, abondante openheid van een mercantiele geest en de feitelijke geslotenheid wat essentiële gevoelens betreft. Het is mij altijd opgevallen hoeveel rolluiken er in die provincie wel zijn. Dat iets wat

uiterlijk - tot in het landschap toe - zo open is, in feite toch gesloten kan zijn: dat is haast gefundenes Fressen voor een dichter, want poëzie werkt volgens een soortgelijk mechanisme. Op het einde van mijn gedicht laat ik evenwel ook mijn moeder optreden. De gedichten die daarna volgen zijn moedergedichten. Zij vertegenwoordigt de waarden van de droom. Maar zowel droom als daad blijken ontoereikend voor de rechtvaardiging van een bestaan.

- *Soms ga je omwille van het ritme of van het beeld de syntaxis overhoop halen. Je maakt ook veelvuldig gebruik van ingeschoven bijzinnen*.

- Dat dient gewoon een psychologische verantwoording te krijgen. Wanneer ik schrijf, gaat dat altijd gepaard met een grote vorm van pre-censuur en het is zo dat ik bij het prijsgeven van de tekst nog dat aarzelende behoud. Ik geloof dat het in interviews ook zo is dat ik heel wat tussenzinnen gebruik om als het ware te anticiperen op mogelijke andere versies. Als er iets is dat ik doe in het leven - en ik denk ook in de poëzie - dan is het twijfelen. En ik denk dat het gebruik van die tussenzinnen dat aarzelende effect nog duidelijker oproept. Een dichtbundel is geen Boek der Spreuken waarin dogmatische almanakwaarheiden worden gedebiteerd.

- *De bundel 'De feestelijke verliezer' is weer opgebouwd in drie afdelingen. Ieder afdeling heeft een ander thema, al zijn die drie thema's, zoals we reeds zagen, nauw met elkaar verbonden: dood, erotiek en schrijven*.

- Ja, ik geloof dat er maar drie thema's zijn. En ik meen dat dit voor iedereen geldt. Soms op een erg gecamoufleerde manier. Bij mij zijn die thema's nog vrij zichtbaar. Twee van de drie zijn sowiewo de belangrijkste drijfveren van elk mens. En als je dan toevallig nog een schrijvend mens bent, dan spreekt het vanzelf dat ook het thema van het schrijven daar nauw bij aansluit.

Het oeroude eros-thanatosprincipe blijft geldig. Ik denk gewoon dat er momenten in het leven zijn waarop eros prevaleert, terwijl het dan ook nog zo is dat ze mekaars tweelingbroers zijn. De dood krijgt in de poëzie vaak erotische trekjes. In het gedicht 'Samen' wordt de dood voorgesteld als een soort minnaar van mijn moeder. Ook als een soort verlosser, omdat hij uiteindelijk verlossing bracht in een leven dat mij niet onmiddellijk zinvol leek.

- Je vorige bundels waren op een identieke manier opgebouwd, met drie cycli en een slotgedicht, dat daar los van staat. Opvallend is ook dat er een tijdsverloop van telkens vier jaar is. Schrijf je deze gedichten nu bewust in cyclusverband of verzamel je gedichten die toevallig bij elkaar horen?

- Het is een mengsel van beide. Ik begin met het schrijven van losse gedichten en als ik pakweg tien gedichten heb, dan zie ik eigenlijk al de structuur waar de bundel naartoe aan het groeien is. En van dat moment af werk ik welbewust aan cycli. In het allerprilste begin is er dus nog geen plan aanwezig. Maar dat betekent dus ook weer niet dat ik de gedichten a posteriori orden.

Die telkens terugkerende constructie is er niet alleen omwille van de continuïteit. Er bestaan twee types van dichters of schrijvers. De enen proberen in zowat alle genres en alle stijlen bezig te zijn. Ik geloof meer in een dichterschap als één geheel zoals Maurice Gilliams, of Proust, ik noem maar iets. Ik heb persoonlijk meer aan een puzzel waarvan de delen in elkaar passen, dan aan de op zichzelf misschien briljante legstukjes die het heterogene oeuvre van iemand als Picasso uitmaken.

Er is al chaos genoeg. Wat verspreid ligt en uitmunt door verscheidenheid, is voor mijn op synthese ingestelde geest een beproeving. ‘De feestelijke verliezer’ is niet alleen de titel van mijn laatste bundel, maar ook de titel van een gedicht dat voorkomt in mijn vorige bundel ‘Een huis om dakloos in te zijn’. Ik behoor tot die traditie van schrijvers en dichters die het gevoel hebben met één werk in verschillende afleveringen bezig te zijn. Ik heb haast klassieke patronen nodig om de chaos te kunnen ordenen. Ik weet niet of ik in de toekomst die verwijzingen naar vorige bundels zal handhaven, maar ik zal een strikt ordeningsprincipe alleszins blijven behouden.

- In je eerste dichtbundel ‘Stofzuigergedichten’ uit 1973, kwam een heel ander soort dichter aan het woord. Je was toen blijkbaar sterk beïnvloed door de Amerikaanse Beat Generation en het religieuze zoeken dat ook bij Simon Vinkenoog aanwezig is. In de motto's van deze bundel worden Tagore en Timothy Leary geciteerd. Op het omslag van deze bundel noemde je jezelf: ‘een heilige godgeïnspireerde dandy met hoogtevrees’. Toch luidt het laatste gedicht: ‘aan de voet van het daglicht hou ik mijn ongeloof staande in het land der afvallige sprookjes’. Dat is toch een tegenstelling?

- Ja, dat zal iets geweest zijn dat toen al typisch was voor mij, nl. het weerleggen van alles wat ik beweerd had in de loop van die bundel, of het relativeren als zodanig. Ik geloof dat je dit ze-

ker in die eerste bundel altijd tegenkomt. Want je had in die gedichten vaak het oproepen van een heel aangename sfeer die dan compleet tenietgedaan werd in het laatste vers.

Nu doe ik dat dus niet meer. Ik meen dat die relativering of die afzwakking of die nuancering eigenlijk in het gedicht zelf moet zitten en minder in het slotvers. Dat is al te makkelijk. Wat die eerste bundel betreft, ik distancieer mij daar volledig van. Dat was een bundel van iemand, die ten eerste erg jong was. Ik geloof dat ik de meeste van deze gedichten heb geschreven toen ik 15 of 16 jaar was. En wat ook typisch is voor deze leeftijd, dat is het flirten met allerlei indrukken die op je af komen, met allerlei literatuur-invloeden ook. Het werd een wissewasje van de meest uiteenlopende zaken, van Oscar Wilde tot inderdaad de Beat Generation in Amerika, die toen erg in was. Ik was, hoewel meer fake dan echt, een kind van de flower power-generatie. Die mentaliteit van de hippies zat er zeker in, maar het was meer gespeeld dan echt. Het was meer willen dan werkelijk deelnemen aan, want ik denk dat ik toen al te weinig van een lefgozer had om er echt aan te kunnen meedoen. Ik voelde mij er wel toe aangetrokken, maar ik bleef uiteindelijk toch een buitenstaander. In het beste geval was het venster waarachter ik de dingen gadesloeg, niet beslagen door mijn eigen adem.

- *Je zegt dat je je distantieert van deze poëzie, maar toch zaten er in deze poëzie al een aantal thema's, die later terugkeren, zoals het sprookje, de droom, de weemoed, de ontluisterende werkelijkheid en de ironische zelfrelativering. Je levensvisie is blijkbaar minder sterk veranderd dan je opvattingen over poëzie*.

- Ik geloof niet in iets als een levensvisie an sich. Ik geloof dat er zoveel levensvisies zijn als er karakters zijn. De levensvisie is veel eerder psychologisch dan rationeel bepaald. En zoals ik toen zal geweest zijn, zo zal ik nu ook wel voor een groot deel zijn. Daar ben ik mij wel van bewust. Een mens verandert niet, hij wordt alleen zichzelf.

- *Het gebruik van de paradox was toen ook reeds aanwezig. Zo schrijf je op het einde van de bundel: 'Wie zonder handen is, werpe de eerste steen'. De paradox mag men een constante in je poëzie noemen*.

- Dat is een constante. Maar het is wel zo dat ik mij gaandeweg meer en meer gedistantieerd heb van dit soort ironische taalspelletjes die ook kaderden in dat ludieke aspect van de hele flower-powergeneratie. Die paradox zal toen wel een uiting geweest zijn van mijn aanleg voor twijfel. Een paradox is eigenlijk nooit

een waarheid. Een paradox is altijd een waarheid in vraag gesteld.

- *Waarom heb je toen de titel 'Stofzuigergedichten' gebruikt?*

- Daar waren twee redenen voor, waarvan de eerste nogal ridicuul is. Ik heb dezelfde hebbelijkheid als Simon Vestdijk. Het is bekend dat Vestdijk altijd schreef terwijl de stofzuiger aan stond. Ik krijg daar eenzelfde kick van. Ten tweede refereerde die titel naar die pseudo-ideologie van 'begin bij jezelf, zuiver jezelf, dan wordt de maatschappij vanzelf gezuiverd'. Pure naïviteit natuurlijk.

- *Er kwamen ook een aantal prozagedichten in die bundel voor*.

- Ja, dat was een soort vermenging van de onstuitbare woordenvloed van sommige beat-dichters met de *écriture automatique* van de surrealisten. Maar vraag mij nu niet waar ze over handelen. Ik zou er geen woord uitleg kunnen over geven.

- *Je koos in deze gedichten voor een droomwereld, waarin sprookjesfiguren voorkomen zoals Hansje en Grietje, Assepoester, maar ook Sinterklaas en Marilyn Monroe. Er was toen reeds een afwijzen van de realiteit aanwezig. Dit zal in je latere poëzie ook blijven*.

- Het klimaat was toen zeer dankbaar voor mij, in die zin dat iedereen toen met zijn hoofd in de wolken liep. Ik had daar al de natuurlijke aanleg voor. Ik verkeerde met mijn hoofd ver boven de stratosfeer. De sprookjeswereld was voor mij ook een illustratie van het vers van Hans Lodeizen, waar iedere adolescent zo weg van is: 'Deze wereld is niet de echte'.

- *Je voelde je dus aangetrokken tot de poëzie van Hans Lodeizen. Nu is één van de opvallenste kenmerken van zijn werk het schijnbaar onaffe karakter van zijn gedichten. Jij gebruikt daarentegen een meer klassieke vorm, die sterk doorwerkt is. Dat zijn bijna twee uitersten*.

- Ja, inderdaad, één van de grote kenmerken van de poëzie van Lodeizen was de schoonheid van het onvoltooide. Ik kan dat niet, geloof ik. Als dichter heb ik toch iets van een ambachtsman en ik kan niet met onaffe vormen werken. Ik heb een zekere noodzaak aan perfectionisme en ik heb geen talent om het onaffe in de poëzie functioneel te gebruiken.

- *Vier jaar na de eerste bundel verschijnt dan 'Ach, wat zacht geliefkoos om een mild verdriet', waarin de melancholie wordt verheerlijkt*.

- Het motto van Novalis was al kenschetsend: '*Man sollte stolz auf den Schmerz sein - jeder Schmerz is eine Erinnerung unsres hohen Ranges*'. Het ging hem inderdaad om een soort met trots beleden melancholie. De melancholie verkreeg haast een erotische aantrekkelijkheid. Dat is later genuanceerd of aangevuld met een andere gedachte: melancholie isoleert eigenlijk ook. Met name in het gedicht 'West-Vlaanderen' in de laatste bundel is het zo dat ik West-Vlaanderen afschilder als een provincie die een taboe op het verdriet verdedigt. Als heel jonge man dacht ik dat de melancholie een zekere erotische aantrekkelijkheid had. In een verhaal laat ik een melancholische prinses een wind laten en hiermee is ze ineens prinses af, omdat dit soort frivole ongeïdealiseerde toestanden het hele totaalbeeld van de Geliefde met een hoofdletter vernietigt.

- *Deze bundel bevat een inleiding ondertekend door Liselore Grammens, een naam met dezelfde initialen als Luuk Gruwez en blijkbaar een alter ego. Waarom schreef je deze tekst onder een andere naam?*

- Dat weet ik niet meer. Dat kadert allemaal in die pose, die ik toen aannam en waar ik sindsdien ben van afgestapt.

- *Heimwee is een woord dat vaak terugkeert, maar ook dromen, afscheid, verdriet, dus typisch romantische thema's en gevoelens, die je cultiveert. Ook Chopin en George Sand worden hier opgeroepen. Was dat niet onecht?*

- Het was inderdaad een zeer gecultiveerde wereld. Ik weet echter niet zo zeker of hij onecht was. Hij ontstond gewoon uit noodzaak van iemand van die leeftijd om te cultiveren. Dat is op zichzelf ook echt. Maar het is wel zo dat ik daar ondertussen, ouder geworden, niet meer aan meedoe. Ik denk dat ik de vuilnisman even romantisch vind als George Sand. Alleen leeft de vuilnisman niet op een kasteel. Romantiek is even inherent aan de dagdagelijkse realiteit als aan een geïdealiseerd prinsenbestaan.

- *Merkwaardig is dat de laatste afdeling van deze bundel over de dood handelt, zonder dat er toen een aanleiding toe was*.

- Nee, er was geen aanleiding toe, er was geen concrete dood, hoewel de dood natuurlijk altijd aanwezig is. Ik geloof dat ik toen, veel meer dan nu, wakker lag van de dood. Ik meen dat ik daar nu, misschien ten dele door de dood van mijn ouders, van genezen ben. Of misschien komt het gewoon doordat ik ouder geworden ben. Ik geloof dat het een algemeen verschijnsel is dat je, jonger zijnde, langer wakker ligt van de dood. Ik heb toen meer dan één slapeloze nacht doorgebracht omdat ik vooral aan de dood van anderen dacht. Toch leek het me toen poëtisch zinvoller het te hebben over de eigen dood. Er was nog een groter egocentrisme in mij. Ik had nog niet ontdekt dat ik niet de enige was om uniek te zijn.

- *Weer vier jaar later verschijnt 'Een huis om dakloos in te zijn', waarin je blijkbaar je vorm hebt gevonden. Vanaf hier wordt het thema van de tijd een centraal gegeven*.

- Ik heb er in feite al veel over gezegd, in die zin dat ik vind dat alles wat niet opgeschreven is, niet bestaat. Het is als het ware een doorgedreven illustratie van een soort angst dat je op elk moment van het leven plotseling aan geheugenverlies zou kunnen lijden en dat je dan inderdaad alleen maar een bestaan van twee of drie dagen meer achter de rug hebt. Het verleden moet dus opgeschreven worden om te bestaan.

- *De titel van de eerste afdeling, 'De modderen engel', verwijst duidelijk naar Karel Van de Woestijne en zijn 'De modderen man'. Alleen zoek jij het iets hoger. Is dit nog een overblijfsel uit je debuut-periode of is het uitsluitend ironisch bedoeld?*

- Het is ironisch bedoeld. Ik heb daar inderdaad een motto van Karel Van de Woestijne gebruikt. En wat ik gedaan heb in de eerste cyclus van die bundel is hoofdzakelijk de dualiteit die bij Van de Woestijne heerst, proberen te overwinnen, mij daar van af te zetten. Ik ben in aanleg een dualist en ik vind dat je dat voor de rest van je leven wel blijft, maar eigenlijk is er een rationeel besef bij gekomen dat mij noopt de futiliteit van die artificiele dualiteit even te proberen te doorbreken.

- *De decadentie bij Van de Woestijne trok je waarschijnlijk sterk aan*.

- Die heeft mij op een bepaald moment aangetrokken, maar op het moment dat ik dit motto gebruikte, was het al om er mij tegen af te zetten.

- In hetzelfde jaar als deze bundel, in 1981, verscheen de bloemlezing 'De Nieuwe Romantiek', samengesteld door Guy Van Hoof en ingeleid door Hugo Brems. Je werd ingelijfd bij de groep van de neo-romantiekers. Van de vijf dichters, die in deze bloemlezing voorkomen, ben je wel de belangrijkste. Was je nu gelukkig met deze rubricering?

- Ik was er toen niet gelukkig mee, maar nu kan het mij niet meer schelen. Ik vind mezelf niet minder of niet meer romantisch dan pakweg Claus. Ik vind dat men ten onrechte nog altijd eerst kijkt welke de kenmerken van de romantiek zijn en dan waar men die kan vinden bij Gruwez, in de plaats van andersom. Maar ik vind dat er heel wat onromantische en zelfs antiromantische elementen met name in mijn laatste bundel zitten. Er is zelfs een gedicht dat programmatisch gericht is tegen de romantiek of tegen de neo-romantiek, die volgens mij nooit heeft bestaan, nl. het gedicht 'Een generatie'. Dat gedicht eindigt met 'straks lost zij wel zichzelve op'. Maar het irriteert mij niet meer wanneer men mij bij de neo-romantici rekent.

- Het openingsgedicht van de bundel 'Een huis om dakloos in te zijn' heeft ook als titel 'De modderen engel'. Het is een programmatisch gedicht, waarin de twee sleutelwoorden voor de hele bundel voorkomen nl. 'verlangen' en 'begeerte'. Kun je over deze twee begrippen even uitweiden?

- Je hebt daar, wat 'verlangen' betreft, het paradigma van verlangen voor die engelen, en het paradigma van 'begeerte' voor het aardse, het zeer aardse, zelfs extreem geïllustreerd met de aarsjes van die meisjes. Dat was wel een beetje een gemakkelijke illustratie. Ik heb de vrouw altijd ingedeeld in prinses en hoer. De prinses, die ver en onbereikbaar was en die thuis hoorde onder de noemer van het verlangen. En anderzijds de wel bereikbare hoer, die dan absoluut geen prinsesachtige allures had. En dan is er de poging om de twee polen van die dualiteit, die in feite onverzoenbaar zijn, alsnog met mekaar te verbinden.

- In de bundel 'De feestelijke verliezer' vindt dit tweede aspect dan een hoogtepunt in de gedichten 'De gevallen zusters' en 'Crazy Horse Saloon', die de kern vormen van de tweede afdeling.

- Ja, daar heb ik eigenlijk met stijl iets willen doen. Maar ik geloof niet dat er veel mensen zijn, die dat gezien hebben. De stijl van het hoerengedicht 'De gevallen zusters' is heel bewust toegepast. Dal gedicht is in een soort hoerenstijl geschreven.

Daar heb ik een soort wervend en wervelend reklamejargon gebruikt. Niettemin wordt het op het einde van het gedicht duidelijk dat er een zekere sympathie van mij uitgaat naar die hoeren. In ‘Crazy Horse Saloon’ heb ik een nog prullerige stijl gebruikt en die danseressen hebben eigenlijk geen enkele adel. Dat wordt ook aangetoond aan de hand van de stijl waarin dat gedicht geschreven is. Ik denk aan de regel: ‘steeds naakter geven zij zich minder bloot’. In feite verschijnen zij naakt op de scène en zij missen om erotisch te zijn de aankleding, die ook de aankleding is van de poëzie. Want poëzie moet ook een stilistische aankleding hebben om sensueel te zijn, zoals vrouwen een zekere aankleding behoeven om werkelijk erotisch te zijn. Het gaat hem hier dus om het compleet verwerpelijke, het onesthetische van het naakt dat geen verdere attributen heeft. Dat geldt ook voor de poëzie. Ik heb daar niet alleen twee gedichten geschreven over vrouwen, over antipoden, maar het zijn ook twee gedichten over poëzie.

- *Vaak wordt ook het gedicht ‘Oude mevrouwen’ hierbij betrokken, ten onrechte lijkt mij*.

- De kritiek heeft daar inderdaad het gedicht ‘Oude mevrouwen’ bij betrokken. Chronologisch ligt het in het verlengde van ‘De gevallen zusters’ en ‘Crazy Horse Saloon’. Er is natuurlijk een verband, dat is de aftakeling. Maar die aftakeling heb ik reeds ingebouwd in de vorige twee gedichten. Die oude mevrouwen heb ik ook zeer weerbaar gemaakt. In feite figureren ze niet als echte types, maar als allegorische types, in die zin dat zij de agressiviteit van het aftakelen tonen, die niet te verstaan is. Ik toon ze op het einde ais klaar staande met ‘stekensklare degens’, omdat zij van de jongere vrouwen de voogdij wensen te roven.

- *Die wereld van de ‘Crazy Horse Saloon’ is een artificiele wereld*.

- Dat is een artificiële wereld en daar ben ik dus tegen. Ik ben er om dezelfde reden tegen waarom ik bv. tegen nudistenkampen ben. Het is haast een ondermijning van de perversie. En perversie en schoonheid gaan hand in hand. Nudistenkampen moesten afgeschaft worden, want ze zijn een zeer ongezonde ondermijning van de perversie. Zij zijn de tempels waarin de afgodendienst van de gezondheid wordt gecelebreerd. En, zoals je wel weet, is gezondheid even vervelend als geluk.

- *Het beeld van de spiegel keert vaak terug in deze bundel. De spiegel die de aftakeling toont, maar die ook de blik gevangen houdt. Het spiegelbeeld lijkt mij belangrijker dan het origineel*.

- Het spiegelbeeld is altijd belangrijker dan het origineel omdat alles slechts bestaat dank zij het spiegelbeeld. Dat spiegelbeeld staat natuurlijk ook voor de poëzie zelf. Het is een oeroud beeld, de spiegel van de poëzie. Bovendien heeft die spiegel ook nog een andere functie, en dat is toch ook alweer een oeroud cliché: de spiegel is het middel bij uitstek tot introspectie en zelfanalyse. Ik weet niet of dit in alle gedichten zo is, maar het spiegelbeeld komt ook voor in vorige bundels, en daar heeft het zeker die functie.

- *De laatste cyclus van 'De feestelijke verliezer' is eenvoudiger en soberder dan de vorige twee. Dit is waarschijnlijk te wijten aan de directe aanleiding tot het schrijven ervan en de meer anekdotische inhoud*.

- Er zit inderdaad een zekere anekdotiek in deze gedichten, maar ik denk dat zij zeer functioneel is om de geloofwaardigheid van de ontroering te dienen. Dat is tenminste zo als je je gedichten niet overstelpt met anekdotiek. In mijn toevallige vader en moeder heb ik geprobeerd een prototype te creëren van dé vader en dé moeder, omdat mijn vader en mijn moeder nu toevallig voldeden aan het archetypische beeld dat men heeft van de dominante figuur van de vader en de wazige, dromerige figuur van de moeder. Dat klopte toevallig met mijn realiteit.

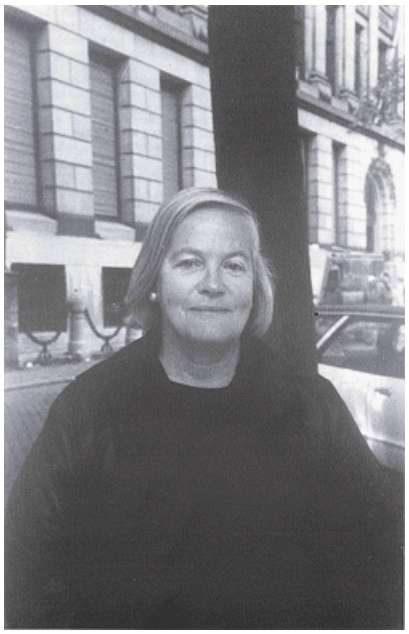
De stijl is eenvoudiger en directer, omdat ik dacht dat de geloofwaardigheid van dit tragisch materiaal daardoor toenam. Hier heb ik dus echt een concessie aan de lezer gedaan, door zonder franjes te schrijven. Ik wou een directere ontroering teweegbrengen. Ik wil dat niet in al mijn gedichten bereiken, maar hier was ik er wel op uit. Het crue van sommige uitspraken over mijn vader is ook bewust effectbejag, naar ik hoop in de goede zin van het woord.

- *Tevens valt het op dat je je concentreert op de figuren van je ouders en dat je heel sober bent met je eigen gevoelens*.

- Dat is gewoon te verklaren door het feit dat ik dienstig wilde zijn aan hen. Ik ben het die zorg voor hun voortbestaan en ik ben dan ook ondergeschikt aan hen. Ik ben diegene die als een soort medium hun voorbije leven oproep en ik vind dat het medium op de achtergrond moet blijven.

- Die soberheid in de taalbehandeling kan natuurlijk gewoon een stijlmiddel zijn, dat je uitsluitend voor deze gelegenheid hebt gebruikt Maar kan het ook niet het begin van een nieuwe ontwikkeling in je poëzie zijn? Zet zich dit niet verder in de nieuwe gedichten?

- Ik heb totnogtoe weinig geschreven. Een paar aanzetten. Ik denk dat door het toenemend belang van het beeld mijn nieuwe poëzie waarschijnlijk ook soberder zal zijn. In ‘De feestelijke verliezer’ is er al een toegenomen agressie, een, knagen aan die halfzachtheid van het woord. Ik denk dat er ook een grotere weerbaarheid in de volgende bundel zal aanwezig zijn.



Hella S. Haasse

Hella S. Haasse

Geboren op 2 februari 1918 te Batavia in het voormalige Nederlands-Indië. Studeerde Scandinavische talen aan de Universiteit te Amsterdam. Deze studie werd onderbroken voor een opleiding aan de Amsterdamse Toneelschool. Werd in februari 1987 benoemd tot buitenlands erelid van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde te Gent.

Publikaties:

Romans: Oeroeg, 1948; Het woud der verwachting, 1949; De verborgen bron, 1950; De scharlaken stad, 1952; De ingewijden, 1957; Cider voor arme mensen, 1960; De meermin, 1962; Een nieuwer testament, 1966; Huurders en onderhuurders, 1971; De meester van de neerdaling, 1973; Een gevaarlijke verhouding of Daal-en Bergse Brieven, 1976; Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van karakter, 1981; De groten der aarde, of Bentinck tegen Bentinck, 1981; De wegen der verbeelding, 1983; Berichten van het Blauwe Huis, 1986; Schaduwbeeld of Het Geheim van Appeltern, 1989; Heren van de thee, 1992.

Essays: Het versterkte huis, 1952; Klein reismozaïek, 1953; Zelfportret als legkaart, 1954; Een kom water, een test vuur, 1959; Anna Blaman, 1961; Leestekens, 1965; Persoonsbewijs, 1957; De tuinen van Bomarzo, 1968; Tweemaal Vestdijk, 1970; Krassen op een rots, 1970; Zelfstandig, bijvoegelijk, 1972; Indonesië, drie gezichten, 1973; Het licht der schitterige dagen, Het leven van P.C Hooft, 1981; Ogenblikken in Valois, 1982; De wegen der verbeelding, 1983; Een vreemdelinge in Den Haag, 1984; Een hand vol achtergronden, 1993.

Bekroond met de Novelleprijs van de CPNB in 1948 voor ‘Oeroeg’; de Nationale Atlantische Prijs in 1958 voor ‘De ingewijden’; de internationale Atlantische Prijs in 1960 voor ‘De ingewijden’; de literatuurprijs van de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 in 1961; de Visser Neerlandiaprijs in 1962 voor het toneelstuk ‘Een draad in het donker’; de literaire Witte Prijs in 1971 voor ‘Een gevaarlijke verhouding of Daal-en Bergse Brieven; de Constantijn Huygensprijs in 1981 en de P.C. Hooftprijs in 1983 voor haar gehele oeuvre.

Literatuur: Marc Geerinck: ‘Hella S. Haasse's ontmoeting met de computor’, Cetedoc, Louvain, 1976; Ed. Populier: ‘Hella Haasse’, Orion, Brugge, Grote Ontmoetingen, 1977; Hanneke van Buuren: ‘Hella S. Haasse’, Jan Campertprijzen 1981, BZZTÔH, Den Haag, 1981; Johan Diepstraten: ‘Hella S. Haasse, een interview’, BZZTÔH, Den Haag, 1984.

Dit gesprek verscheen in april 1987.

- In je omvangrijk oeuvre doet zich een merkwaardige evolutie voor, die misschien wel typisch is voor de ontwikkeling van de literatuur in deze tijd. In je eerste boeken speelt de fantasie nog een enorme rol. Later ga je steeds meer de authentieke werkelijkheid vastleggen. Al duikt de verbeelding toch regelmatig weer op, want dat kan geen schrijver totaal onderdrukken. Nu heb je in een interview met Bibeb uit 1963 gezegd: 'Hoe dan ook, ik ben verdreven uit het paradijs van mijn vroegere zorgeloze overgave aan de verbeelding. Is dat werkelijk zo?

- Ja, wie kan daar zijn leven lang in wonen? Het zijn benijdenswaardige figuren die dat kunnen. Misschien alleen sommige dichters. Ik denk niet dat er veel romanschrijvers zijn, die dat kunnen. Het gaat vooral om dat 'zorgeloze', spontane, waar nog geen kritisch bewustzijn aan te pas komt. Ik ben vanuit mijn kinderwereld tot schrijven gekomen. 'Het woud der verwachting', over het leven van Charles d'Orléans (1394-1465), is de laatste fase van de verbeeldingswereld van een kind, een meisje, dat altijd over de middeleeuwen zat te dromen en te denken. Maar er komt onherroepelijk een moment waarop dat niet meer gaat, en je je rekenschap geeft van wat er gebeurt in jezelf en om je heen, in je relaties met andere mensen, en in de manier waarop je in de werkelijkheid bent. De fantasie krijgt dan een andere functie. De verrukking van het schrijven, zoals ik die gekend heb toen ik aan 'Het Woud der Verwachting' werkte, heb ik nooit meer teruggevonden. Ik herinner mij bijvoorbeeld absoluut niet meer wat ik buiten het schrijven beleefd heb in dat jaar.

- Ook niet toen je veel later 'De wegen der verbeelding' schreef?

- Verhalen verzinnen, dat is iets wat ik voortdurend doe. De verhalen van de vrachtrijder in dat boek, dat zijn allemaal dingen die ik bedacht heb als ik 's nachts in de auto zat, in de loop van de jaren dat mijn man en ik altijd in week-ends naar ons huis in Frankrijk gingen. Ik heb vaak achter het stuur gezeten, dan zie je veel, en je denkt er van alles bij. Ik zag bv. een huis met een merkwaardig uiterlijk, of een gezicht, of een bepaalde situatie, en dan kon ik het niet laten daar iets achter te zoeken. Zo zie ik de hele dag dingen die me nieuwsgierig maken: wat een merkwaardige mensen, wat een typisch gezicht, wat een eigenaardige verhouding lijkt er tussen die mensen te bestaan, waar zou die heen gaan, waar zou die ander vandaan komen, hoe zit dat? Dat innerlijke opname-apparaat staat nooit stil. Uiteindelijk doe je, grotendeels onbewust, een keuze uit al dat materiaal. Datgene wat je niet meer met rust laat, wat in je gedachten blijft hangen, daar-

omheen zetten zich steeds allerlei nieuwe waarnemingen en denkbeelden vast. Dat groeit meestal uit tot méér dan vluchtige verbeelding.

- *Het waarnemen speelt bij jou inderdaad een heel belangrijke rol. Eigenlijk zou je kunnen zeggen dat waarnemen al het begin is van het schrijven. Nu is het vreemde van de literatuur dat de fictie geloofwaardiger klinkt dan een volledig authentiek relaas van echte feiten. Speelt de verbeelding ook in je romans deze rol?*

- Ik geloof dat je nooit iets echt helemaal *verzinnen* kan. Zelfs voor een schrijver van science-fiction of van sprookjes blijft het altijd een vermomming van iets dat voor hem of voor haar heel reëel is, een persoonlijk probleem, een hoogst individuele obsessie. Het werkelijkheidsgehalte in wat je schrijft is toch altijd vrij groot, ook al ziet het er misschien niet zo uit. Ik denk, dat je je leven lang schrijft over de dingen die jou zelf het meeste bezig houden, dat er een bepaald steeds terugkerend patroon in je leven zit, van relaties of van manieren van reagaren op de omgeving en op wat je overkomt. Dat is in jezelf ingebakken. Je zult dat stellig ook in mijn werk herkennen. Je had het daarnet over de waarneming. Die functioneert zonder ophouden. De aard en de intensiteit van het licht op de muur, de sfeer van een kamer, van voorwerpen, hoe mensen er uitzien, de vormen en kleuren in de natuur, dat is *voedende* waarneming. Dat wil niet zeggen, dat ik de personen of de omgeving waar ik een en ander in feite heb waargenomen precies zo ga beschrijven. Ik gebruik die indrukken om andere figuren en situaties die ik op een gegeven ogenblik nodig heb, die onmisbaar zijn in de opzet van mijn ‘verhaal’, reliëf te geven.

- *Dit komt overeen met wat je in ‘Zelfportret als legkaart’ schrijft: ‘Wat ik vervormd in historisch kostuum vorm trachtte te geven, was mijn eigen werkelijkheid. Nu ik zo ver gekomen ben, dat ik die tot op zekere hoogte bewust onder woorden kan brengen, voel ik mij voorlopig niet bij machte, zelfs afkerig, van het verzinnen van een verhaal’. Is het nu een zekere afkeer van de fictie, van het zuiver imaginaire dat je ook gebracht heeft tot de historische romans?*

- Neen, ik ben veertig jaar geleden begonnen met historisch materiaal te gebruiken, omdat ik dat zelf zo ongelofelijk boeiend vond. Die personages, dat tijdperk, hielden mij bezig, prikkelden mijn verbeelding, in die zin, dat ik de behoefte voelde om de toch vrij vage, schrale contouren van mensen en gebeurtenissen zoals je die in strikt wetenschappelijke historische studies aan-

treft, als het ware ‘body’ te geven, vanuit eigen waarneming van leven, en kennis van het verleden, gebaseerd op wat ik gelezen had, vanuit mijn *voorstelling* van dat verleden. Ik geloof nooit dat ik kan weten of navoelen hoe die mensen vroeger werkelijk zijn geweest, of wat er precies gebeurd is. Maar dat materiaal stelt me wel in de gelegenheid om iets uit te drukken dat voor mijzelf essentieel is, en ik kan er toch ook iets mee doen dat het inzicht van lezers in andere mensen en in processen van oorzaak en gevolg vergroot.

- *In ‘Het woud der verwachting’ had je nog de traditionele opvatting van de historische roman. Dat was nog een poging om de geschiedenis zo getrouw mogelijk te illustreren*.

- Dat is eigenlijk een zeer ouderwets boek. Ik heb in grote lijnen de biografie gevolgd die Pierre Champion in 1911 over Charles d'Orléans heeft geschreven, een uiterst volledig werk, maar dat destijds, voor mijn gevoel, toch ook weer bij gedeelten te kort schoot in het zichtbaar maken van mensen en gebeurtenissen uit het verleden, de lezer niet prikkelde zich een beeld te vormen van de historische werkelijkheid. ‘Het Woud der Verwachting’ is eigenlijk een 19de eeuws boek, in opzet en in de traditionele aanpak. Wat er, geloof ik, het aantrekkelijke van is (het wordt regelmatig herdrukt), is dat het geschreven is door iemand - dat kan ik u al die tijd wel zeggen - die zich er zelf voor honderd procent aan overgegeven had. Ik was verliefd op dat materiaal. Ik dacht aan niets anders meer. Ik heb dat boek werkelijk met hart en ziel geschreven, zo goed als ik toen maar kon, en zonder nog stil te staan bij problemen van stijl, compositie, structuur. Ik schreef zoals het in mij opkwam, en dat is natuurlijk iets dat later, toen ik meer bewust ben gaan werken, veranderd is.

- *Trouwens, ‘De scharlaken stad’ is al helemaal anders. ‘Het Woud der Verwachting’ is nog rechtlijnig, chronologisch, met talrijke tafereeltjes, terwijl ‘De scharlaken stad’ meer een kaleidoskopische compositie vertoont*.

- Ja, omdat dat kaleidoskopische overeenstemt met de manier waarop de werkelijkheid ondergaan wordt. En ook is de werkelijkheid van een roman nooit alleen maar de werkelijkheid gezien vanuit één enkel personage. Je krijgt een veel genuanceerder beeld wanneer je de geschiedenis zich laat afspelen, waargenomen door het bewustzijn van verschillende personages. Ik heb op die manier geprobeerd om meer dimensies aan te brengen in de benadering van het materiaal. En daar heb ik dan steeds weer

andere varianten voor proberen te bedenken, omdat je toch altijd opnieuw stuit op dat probleem van de *vorm* van 'fictie'. 'De scharlaken stad' is natuurlijk een fictie, terwijl een boek als 'De tuinen van Bomarzo' door het aandeel dat ik er zelf in heb, met mijn eigen commentaar, weer een heel andere invalshoek heeft. Ik ben daarin tot op zekere hoogte zelf een personage. Er ligt een ontwikkeling van een bepaald cultuurhistorische visie aan ten grondslag, maar ook iets wat je een filosofie zou kunnen noemen. Geschiedenis en documentaire en persoonlijke overwegingen zijn in het boek verwerkt. Daardoor is dat toch ook weer een heel andere manier om met het historisch gegeven om te gaan. En de twee boeken over Charlotte-Sophie Bentinck (1715-1800) zijn natuurlijk nog weer helemaal anders, want daar zijn de mensen van die tijd zelf aan het woord in brieven en persoonlijke aantekeningen. 'Mevrouw Bentinck, of Onverenigbaarheid van karakter' is voor een groot deel opgebouwd uit hun waarnemingen, door hen zelf onder woorden gebracht; ik vervul alleen maar de rol van presentator. Ik geef hen de gelegenheid zich uit te spreken, zorg voor inleiding en verbinding van hun teksten. Ik geloof dat het niet mogelijk is dichter bij het verleden te komen dan door het authentiek materiaal te gebruiken. Maar het blijft altijd iets onbevredigends houden, omdat er sprake is van arrangement.

- *In de eerste romans, en dit vanaf 'Oeroeg' en 'De verborgen bron', speelt de ruimtelijkheid ook een grote rol. De titels 'Het woud der verwachting' en 'De scharlaken stad' verwijzen daar zelf al naar. Nu fungeert deze literaire ruimte niet autonoom, maar weerspiegelt eigenlijk de psychologische situatie van de hoofdfiguur. Zij staat voor de ruimte waarbinnen het personage op zoek is naar zijn eigen identiteit*.

- Ja, dat is zo, dat geloof ik wel. In de meeste van mijn romans is die ruimtelijkheid terug te vinden, de beweging van mensen door de ruimte, het op reis zijn, een afstand afleggen, ergens naar toe gaan, gekoppeld aan het idee van iets onderzoeken, ergens achter proberen te komen, een innerlijke metamorfose, dus òòk verruiming,, te beleven. Ook huizen spelen een belangrijke rol in mijn werk, de ruimte van een huis, met verschillende kamers en verdiepingen. In mijn roman 'Berichten van het Blauwe Huis', vervult een huis een centrale functie. In 'Huurders en Onderhuurders' en in 'De Meermin' is dat ook het geval. Dat is een beperktere ruimte dan die waarin mensen op reis gaan, wél een ruimte die verkend kan worden, en die weer in allerlei afzonderlijke ruimtes onderverdeeld is.

- *Vanaf 'De meermin' kom je tot een inkrimping van die ruimte. Houdt dat ook verband met een bewustzijnsvernauwing en verstarring bij het personage? Je hebt ook al in 'Een nieuwer testament' die inkrimping van de ruimte, want dit verhaal speelt in de woon-en werkruimte en de hoofdfiguur kent niet het wezen dat hem het meest nabij is en hij pleegt uiteindelijk zelfmoord. Daar heb je dus een bewustzijnsvernauwing en dat houdt blijkbaar verband met die ruimte-inkrimping*.

- Dat vind ik een heel merkwaardige en boeiende observatie, die je daar maakt. Want het is inderdaad zo. Die twee Bentinckboeken, die natuurlijk tot op zekere hoogte als romans te beschouwen zijn, behandelen ook veel 'beweging', omdat Charlotte-Sophie, de hoofdpersoon, wegvlucht uit haar huwelijk in Holland, in Europa rondzwerft, steeds onderweg is, steeds in andere woningen verblijft maar het tweede deel 'De groten der aarde of Bentinck tegen Bentinck' eindigt ermee dat ze op een doodlopende weg terechtkomt, letterlijk bijna, in een kasteel in Oost-Friesland, waar zij als een balling in een paar kamers een groot deel van haar verdere leven moet doorbrengen. Daar komt als het ware alles samen in één punt, daar wordt ze op zichzelf teruggeworpen. Die inkrimping van de ruimte is iets, waar ik me nog nooit in heb verdiept, maar het is waar.

- *Wie zoals jij voor een verticale levensfilosofie kiest, zoals reeds in dit gesprek is gebleken, die staat niet midden in zijn tijd, maar eigenlijk los van de actualiteit. Dat verklaart waarschijnlijk ook je liefde voor de historische roman*.

- Ja, dat zal ongetwijfeld het geval zijn. Ik denk dat het ook een behoefte is om in je persoonlijke leven, je eigen bewustzijn, een ruimte te scheppen, waarin je bestaan kunt, omdat je het gevoel hebt dat het leven dat je toegemeten is te kort duurt, te weinig dimensies heeft. Je hebt die uitbreiding in de tijd, naar het verleden toe, nodig om je vollediger te voelen. Daar ben ik van overtuigd.

- *De klassieke oudheid heeft heel wat sporen in je romans nagelaten. Er is allereerst het labyrintmotief, vooral in de eerste romans*.

- Dat komt grotendeels door mijn gymnasiale opleiding, en door het feit dat ik altijd, als kind al, geboeid ben geweest door mythologie. Ik had toen ik twaalf, dertien jaar was vrijwel alle Griekse, Keltische en Germaanse mythologische verhalen gelezen. Je kon het bij wijze van spreken zo gek niet bedenken, of ik

wist het wel. Maar pas later, als je ouder bent en meer geleefd hebt, krijg je de mogelijkheid om de symboliek zelf te hanteren. Voor het grootste deel gaat dat onbewust. Die symbolen hebben al een bepaalde betekenis voor je gekregen, en dat uit zich vanzelf in wat je schrijft.

- *In verscheidene interviews heb je verteld hoe je in je eerste romans je persoonlijke problematiek hebt verhuld in historische personages. Dat hield dan verband met de bewustwording. Het labyrint is een veel voorkomend motief in je romans, maar dat is niet alleen thematisch belangrijk, maar heeft ook een invloed op de structuur.*

- Ja, omdat het me boeit om allerlei verschillende draden van karakters en lotgevallen door elkaar heen te vlechten. Ik hou er ook van een tekst te splitsen in paragraafjes, hoofdstukjes, waarin telkens andere aspecten van het geheel worden aangeboden. Het labyrintische zit waarschijnlijk meer in de conceptie van het verhaal als geheel dan in de manier waarop het geschreven is.

Het zit meer in het feit dat je allerlei verschillende gegevens aanreikt als een soort van zoekplaatje voor de lezer. Dat doe ik instinctief, ik weet niet waarom. Het is een vorm waar ik altijd weer bij terecht kom.

- *'De tuinen van Bomarzo' is een amalgaam van alle mogelijke literaire genres, die je al kende: essay, reisverhaal, psychologische roman, historische roman, zelf-analyse. Dat komt er allemaal in voor. Is die meervoudigheid het gevolg van een langer zoeken naar de geschikte vorm?*

- Ik denk dat het samenhangt met de waarneming, waar je het in het begin van dit gesprek over had. Ik heb dat park eerst zelf bezocht. Dat heeft een zeer sterke zintuiglijke indruk op me gemaakt. Je zou dat het eigenlijke inspiratieve moment kunnen noemen. Daarna heb ik er van alles en nog wat over gelezen, en vooral ook *gezocht*. Dat bracht me op die gebieden van de geschiedenis, mythologie, filosofie, en al die verschillende gegevens hebben geleid tot een aantal veronderstellingen over het ontstaan van het park van Bomarzo en over de betekenis van het labyrint dat het in wezen is. Die uiteenlopende elementen zijn ook allemaal in het boek verwerkt, als bouwstenen. Eigenlijk weerspiegelt zich in die verschillende benaderingswijzen de complexe betekenis die het park voor mij had. Ik had misschien kunnen gaan schrijven, direct na het bezoek aan Bomarzo. Dan was het een reisverslag geworden. Maar door al die lagen die er bijgekomen zijn, is het merkwaardig effect ontstaan van verstrengeling van heden en verleden, historische waarheid, fantasie en hypothe-

se. Zo een constructie komt niet tot stand als een blauwdruk op papier. Het is niet alsof je de bouw van een huis zit te ontwerpen, waarbij je van te voren precies kunt vaststellen: zo moet het er uit zien, dan moet ik er dus die en die constructies in aanbrengen om dat gewenste effect te bereiken. Het gekke is, dat je achteraf pas kunt analyseren hoe een tekst in elkaar zit. Maar die constructie ontstaat tijdens het schrijven, het is niet iets wat je bewust doet. Er is een soort van innerlijk orgaan, waar ik geen naam voor weet te bedenken, dat je op een ogenblik weerhoudt om dáár te schrijven, je dwingt om te stoppen, om bepaalde dingen niet te gebruiken om iets anders juist wel te gebruiken of meerdere malen te gebruiken, te herhalen en er een spiegeleffect uit op te bouwen. Ik heb het wel eens vergeleken met het werk van een binnenhuis-architect, die, als hij de opdracht krijgt om een lege ruimte aan te kleden, nadat hij rondgekeken heeft gewoonweg weet: dààr moet dàt komen, en daar dàt, en die kleur wil ik hier, en dat effect bereik ik op die manier. En dan zet hij de boel neer, en je denkt: ja, zo moet het zijn. Ik geloof niet dat zoiets beredeneerd is.

- *Nu hebben je boeken nochtans een vrij ingewikkelde constructie. Je hebt die constructie dus niet vooraf in je hoofd. Ontstaat die nu pas tijdens het schrijven of weet je toch wel ongeveer hoe het wordt?*

- In grote lijnen wel, maar niet in de details die vaak het uiteindelijke resultaat bepalen. Neem nu bv. de roman ‘Berichten van het Blauwe Huis’. Dat is de geschiedenis van twee oudere vrouwen, die voor korte tijd terugkeren naar het huis waar ze als kinderen gewoond hebben. Het huis moet verkocht en afgebroken worden om plaats te maken voor een flatgebouw. Terwijl zij daar zijn voor de duur van één zomer, heeft hun aanwezigheid een bepaalde invloed op de levens van hun buren. Er komt een ontwikkeling die leidt tot onvoorziene situaties. Toen ik begon te schrijven dacht ik: die zusters komen thuis na een mensenleven elders, een van hen komt zelfs uit Zuid-Amerika. Die heeft daar een leven geleid waarvan de Hollanders in hun kalme villadorp zich geen flauwe voorstelling kunnen maken. Ik wilde op de een of andere manier de ‘vreemdheid’ van de zusters in dat milieu suggereren, en een indruk geven van het wezenlijke niet-begrijpen van de mensen in hun rustige welvaartsmaatschappij. Ik dacht dat te bereiken door die gemeenschap collectief, een soort van koor, in te lassen, en hen te laten formuleren wat zij waarnemen, maar dat is dus maar een fractie van de waarheid. Daartegenover staan de twee zusters die ik zo direct mogelijk ten tonele

wilde voeren, o.a. door veel gebruik van dialoog. Het ging om de contractwerking tussen dat wat onmiddellijk, nu en hier in de romanruimte gebeurt en tussen dat wat van een afstand, en onvolledig, onscherp waargenomen is. Al schrijvend heb ik geprobeerd zo functioneel mogelijk dat effect te krijgen van: dit is bij wijze van spreken alsof je bij de personages in de kamer bent, en dat is wat men, terugkijkend op de gebeurtenissen, interpreteert. Maar naarmate ik verder schreef, realiseerde ik me steeds sterker, dat de verborgen, onbekende factor in het boek de 'verteller' van de zogenaamde 'werkelijke' episoden is. Het motto van de roman luidt: 'Strictly speaking there are no sins of omission in fiction. A novelist can leave out whatever he wishes'. Dat is een uitspraak van R.Z. Sheppard, een bekende literaire criticus in Amerika. Een romanschrijver kan inderdaad van alles en nog wat naar believen weglaten, maar zodra hij de methode van het objectieve weergeven toepast, heeft hij de onzichtbare maar uitermate aanwezige, zelfs alomtegenwoordige, nooit te verdonkeremanen verteller geïntroduceerd, zijn eigen schaduw. Al schrijvend werd ik mij juist door de constructie die zich opdrong, ervan bewust dat het ook in dit boek weer gaat om iets onoplosbaars, paradoxaals, dat met 'fictie' te maken heeft.

- *Nu is het mij ook opgevallen dat je in de eerste romans mannelijke hoofdfiguren gebruikt en vanaf 'De meermin' ga je heel vaak vrouwelijke hoofdpersonages voorstellen. Heb je dit bewust gedaan?*

- Ik ben mij in de loop van de jaren gaan realiseren dat ik vroeger vaak onbewust mannelijke hoofdpersonen, ik-figuren gebruikt heb. Ik vond dat gewoon een vanzelfsprekende zaak, een normaal en natuurlijk onderdeel van het métier. Pas veel later ben ik gaan inzien dat dit wél als een probleem gezien werd door lezers, die daar ook altijd vragen over stelden.

- *Had je dan zo'n behoefte om je met een mannelijke persoonlijkheid te vereenzelvigen?*

- Die behoefte had ik helemaal niet, die vloeide voort uit de aard van mijn onderwerp, mijn verhaal. Als een man de 'dragende' figuur was van een wezenlijke ontwikkeling in mijn roman, dan was ik eenvoudigweg verplicht om mij zo goed mogelijk in te leven in dat personage; maar vermoedelijk zou ik een dergelijke ontwikkeling niet interessant gevonden, niet gekozen, hebben, wanneer ikzelf niet een bepaalde affiniteit had bezeten tot iemand - en dat kon dus ook een man zijn - met het karakter of de instelling die bij een dergelijke situatie past. Ik ben pas veel later

gaan beseffen hoe complex al deze dingen zijn. Daar heb je alweer een voorbeeld van het teloor gaan van de 'zorgeloosheid' waar wij het eerder over hadden. Het is waar, dat ik in de loop van de jaren steeds meer onwillekeurig tot identificatie met vrouwelijke hoofdfiguren ben gekomen. Misschien is dat, omdat dit me toch een groter scala van uitingsmogelijkheden biedt.

- *Sommige feministen menen dat vrouwen anders schrijven dan mannen en dat dit zelfs in het woordgebruik weerspiegeld wordt*.

- Dat gaat natuurlijk in grote trekken wel op, maar een eersterangs schrijver, hetzij man of vrouw, heeft een gedachtenwereld, een belangstellingssfeer, houdt zich bezig met dingen, op een niveau waar de verschillen te verwaarlozen zijn. Je kunt niet zeggen dat het werk van bv. Marguerite Yourcenar typisch vrouwelijke kenmerken vertoont, waar het de keuze van de onderwerpen betreft. Maar een begaafde schrijfster die helemaal gericht is op de uitbeelding, de verwoording van vrouwelijk leven (ik denk aan Colette, en in onze tijd aan iemand als Margaret Atwood of Alice Munroe) en daarbij alles wil betrekken wat zij zelf ervaart en waarneemt in haar dagelijkse werkelijkheid, zal een aantal observaties onder woorden brengen en een manier van reageren en zich uitdrukken vastleggen die juist de aandacht vestigen op aspecten van het leven die heel anders zijn voor een vrouw dan voor een man. Dat hoeft overigens volstrekt geen verschil in kwaliteit te betekenen.

- *De roman 'Huurders en onderhuurders' draagt als ondertitel 'een fictie', maar is eigenlijk een kritiek op de fictie. Het personage Antonia Graving lijkt me een soort karikatuur van je eigen vroegere manier van historische romans te schrijven. Dit meisje heeft geen belangstelling voor wat er om haar heen gebeurt. Zij beseft niet wat voor verhoudingen en intriges er in de woning worden op touw gezet. Zij leeft alleen voor de verre wereld van het antieke Rome. De werkelijkheid is voor haar zodanig onbelangrijk, dat zij niet eens een historische studie wil schrijven, maar een gefingeerd verhaal, een roman met de bacchanalia als achtergrond. Zij is dus precies het tegendeel van wat je zelf nastreeft, want jij gaat steeds dichter op de werkelijkheid zitten, op historische documenten, waarbij de verbeelding steeds minder ruimte krijgt*.

- Antonia Graving is, net als de meeste andere figuren in die roman, een simplificatie. Het zijn eigenlijk papieren poppetjes, wezens die een dimensie te weinig hebben, en niets beseffen van de ruimte waarin ze leven. Wat zich daar werkelijk afspeelt ont-

gaat hen. De enige die een ‘gewoon’ mens is, Dora, de huissloof, die zonder ambities of eigenwaan nederig en dienstbaar een sleurbestaan leidt, komt om het leven zodra zij het waagt òòk een illusie te koesteren. Antonia Graving schrijft over schandalen in het antieke Rome, maar heeft geen flauwe notie van het schandaal dat in haar naaste omgeving wordt voorbereid: overname in het huis door een stel handelaars in verdovende middelen. Je zou Antonia Graving de karikatuur kunnen noemen van een bepaald type van wetenschappers of van schrijvers die uit naïviteit of gebrek aan savoir vivre in het verleden vluchten.

- *In ‘Huurders en onderhuurders’ komen tal van spiegeleffecten voor. Dat is trouwens in veel van je boeken het geval. De elementen uit het klassieke verhaal van de Romeinse Bacchanalia blijken in de woning hun moderne tegenhanger te hebben. Meteen worden er ook voortdurend verbindingen gelegd tussen verleden en heden. Het spiegeleffect is een heel belangrijk element van de romanconstructie. Beïnvloeden deze elementen nu het verloop van het verhaal?*

- Vanaf het moment dat ik ervoor gekozen had om Antonia Graving een roman over de Bacchanalia te laten schrijven, en ik van plan was uit te werken hoe het huis door de schurkachtige eigenaar in een centrum voor druggebruik wordt veranderd, kwam ik er vanzelf toe om parallellen te onderstrepen. Steeds doken er nieuwe overeenkomsten op, zoals bv. tussen de scholieren, een jongen en een meisje, die regelmatig op bezoek komen bij de leraar die in het huis woont, en de jonge Aebutius en zijn geliefde uit het oorspronkelijke Bacchanalia-verhaal. Natuurlijk zijn die figuren en hun lotgevallen in heden en verleden niet identiek, maar er zijn aanknopingspunten waar het betreft het motief van misbruiken, corrumperen, van jonge mensen. Zo vind ik telkens kleine details, die nodig waren om die spiegeleffecten te suggereren. Dat ging vanzelf tijdens het schrijven. Het is het meest raadselachtige aspect van het schrijfproces, dat ik nooit kan uitleggen, waar ik zelf altijd weer verbaasd over ben.

- *‘Krassen op een rots’ is ook weer tegelijk een essay, een verhaal en een reisverslag. Je noemt dit boek zelf ‘een mengelmoes van teksten’. Je houdt blijkbaar veel van die vermenging van literaire genres in eenzelfde boek. Meen je dat de literatuur zich in deze richting zal ontwikkelen?*

- Ik heb de indruk dat het op het ogenblik een door veel schrijvers als fascinerend ervaren procédé is. Een bijzonder voorbeeld van zo'n mengvorm vind ik ‘Door de naamloze vlakte’ van

Herman Portocarero: documentaire gegevens over Rimbaud's verblijf in Ethiopië, pure ‘verbeelding’, persoonlijke betrokkenheid van de auteur resulterend in vereenzelviging, en dat alles naadloos in elkaar vloeiend.

- *De roman ‘Een gevaarlijke verhouding of Daal- en Bergse brieven’ kan men beschouwen als een vervolg op ‘Les liaisons dangereuses’ van Choderlos de Laclos. Daarom is het ook een roman in briefvorm. Daarin word je zelf ook een personage. De gevaarlijke verhouding uit de titel heeft deze maal niets te maken met een minnaar, maar met de relatie russen het romanpersonage van de Laclos, de markiezin De Merteuil, en jezelf, als haar tegenspeelster. Wat is er nu zo gevaarlijk aan deze relatie?*

- Het gevaarlijke is, dat je zelf in een romanpersonage verandert doordat je een situatie schept, waarin je in een letterlijk onmogelijke verhouding tot het romanpersonage van een andere schrijver komt te verkeren. Ik heb mij meester gemaakt van madame de Merteuil, maar zij is sterker. Zij neemt op een bepaald moment in mijn boek het heft in handen en regelt haar eigen leven, via mij. Als schepping van Choderlos de Laclos is zij gebonden aan de rol, het karakter, die hij haar gegeven heeft, en daardoor superieur. Het probleem van madame de Merteuil, dat geleid heeft tot de droevige afloop van ‘Les liaisons dangereuses’, is, dat zij ondanks al haar intelligentie en raffinement, niet immuun is voor jaloezie. In wezen komt die jaloezie voort uit angst voor het verlies van macht. In het geval van de markiezin de Merteuil betekent macht een geperverteerde vorm van liefde, de enige ‘verhouding’ die haar bevredigt. Zij verliest haar macht over Valmont, omdat hij, voor het eerst, echt verliefd wordt op een andere. Ik heb willen proberen de kwetsbare vrouw los te pellen uit het cynische, volstrekt amorele personage van madame de Merteuil. Daarom bevat mijn boek ook een verhandeling over ‘misdadige’ vrouwenfiguren in de literatuur: hun misdadigheid is meestal een gevolg van verraad, van verlaten worden door de geliefde. Dat is een werkelijkheidsgegeven, een klassieke ‘gevaarlijke’ situatie voor zeer veel vrouwen in een bepaalde fase van hun leven.

- *Nu ligt er tussen die twee correspondenten een scheiding van twee eeuwen, waardoor de constructie van het boek niet helemaal geloofwaardig is. Je hebt de fictie niet au sérieux genomen*.

- Neen, het is een spel. Toen ik in de laatste brief van Choderlos de Lacos' roman las, dat madame de Merteuil waarschijnlijk

de wijk had genomen naar Holland, vond ik dat een mooi uitgangspunt. Behalve dat een correspondentie, of welk ander contact dan ook, letterlijk onbestaanbaar is, is er ook geen sprake van een briefwisseling. Ik schrijf wel aan haar, maar zij schrijft niet aan mij. Zij richt zich tot een invloed die ze om zich heen bespeurt, die haar bedrukt, en irriteert, omdat zij niet veranderd wil worden. Het is een literair spel. Ook de schrijfsters Wolff en Deken komen, zij het indirect, in het boek voor; zij zijn min of meer betrokken bij de ontsnapping van madame de Merteuil uit haar Hollandse ballingschap.

- *Het boek bevat dus allerlei knipogen naar de lezer*.

- Ja zeker, ik hoop natuurlijk dat het een lezer is, die 'Les liaisons dangereuses' kent en die op de hoogte is van de levens van Betje Wolff en Aagje Deken. Of iemand die weet dat Vestdijk in de Daal- en Bergse laan in Den Haag gewoond heeft en daar gewerkt heeft aan de tekst van 'Merlijn', een opera die hij samen met Willem Pijper wilde schrijven. Waarschijnlijk heeft hij vaak in de bosjes gewandeld waar ik mij het landhuis 'Valmont' van madame de Merteuil gedacht heb, en zich daar verdiept in het personage van Merlijn de tovenaar, en in diens relatie met de tovenares Viviane/Morgane. Aan het slot van mijn boek introduceer ik die figuren dan ook, en die worden op hun beurt weer door madame de Merteuil geannexeerd.

- *Het boek 'De meester van de Neerdaling' bestaat uit twee novellen, waarvan de eerste speelt in Nederland en de tweede in Venetië. Daar zijn ook allerlei spiegeleffecten tussen die twee novellen. Sommigen hebben dit boek als een roman beschouwd. Hoe beschouw je zelf dit boek?*

- De onstaansgeschiedenis van dit boek is anders, omdat ik die verhalen al had, zij het niet zo op elkaar afgestemd als 'De Meester van de Neerdaling'. Toen ik ze nog eens las, nadat ik ze bijna twintig jaar niet in handen had gehad, zag ik er bepaalde elementen in die op elkaar kunnen betrokken worden. Toen heb ik ze helemaal herschreven. Eigenlijk vormen ze een roman. Maar die tweedeling heeft iets te maken met de dubbelzinnigheid van de problematiek van Goed en Kwaad, dat het thema van de verhalen is. Die dubbelzinnigheid zit ook in de personages.

- *'Mevrouw Bentinck of de groten der aarde' is geschreven op basis van bewaard gebleven brieven van historische figuren, die je uit het Frans en het Duits hebt vertaald. De fictie is hier nage*noeg

volledig uitgeschakeld, zodat je je gaat beperken tot het ordenen, toelichten en soms verklaren. Deze werkwijze vloeide voort uit de aard van het gevonden materiaal, maar stemt ook overeen met je huidige opvatting van het schrijven en het gebruik van de verbeelding hierbij.

- Ik ben toevallig met het Bentinck-archief in aanraking gekomen. Het werkelijkheidsgehalte van die documenten vond ik zo overweldigend en zo boeiend, dat het mij onzin, sterker, zonde, leek daar stof voor een roman uit te putten in de zin van: met eigen woorden navertellen wat daar in stond. Zoals die mensen tot leven komen in hun eigen woorden, dat kon ik niet verbeteren. Ik wilde proberen hun werkelijkheid, verborgen in stoffige dossiers, waarneembaar te maken. Gegevens uit de oorspronkelijke documenten die in de oorspronkelijke vorm te ingewikkeld en te archaïsch geformuleerd waren, heb ik samengevat en in de inleidende en verbindende teksten verwerkt. Maar het belangrijkste, de ontwikkeling van standpunten, karakter, en drama, waar het echte leven uit spreekt, heb ik in hun eigen woorden behouden. Daar heb ik alleen maar uitgehaald wat niet ter zake deed. Ik heb bewust mijn verbeelding zoveel mogelijk uitgeschakeld. Dat was trouwens niet nodig, want de werkelijkheid was in dit geval veel boeiender dan welke verbeelding ook maar kon zijn. We hebben het al over ‘de waarneming’ gehad. Hier had je nu volstrekt onvermengde waarneming van het verleden door de mensen zelf die het beleefd

hebben. Ook de geschiedkundige gebeurtenissen van die tijd zie je door hun ogen, met een vaak heel ander perspectief en in een ander licht dan wij gewend zijn die zaken te beschouwen.

- *Maar in het vervolg van ‘Bentinck tegen Bentinck’ is je werkwijze wel anders*.

- Daar heb ik bewust voor een andere werkwijze gekozen omdat het documentatiemateriaal zo overweldigend uitgebreid was, dat ik daarmee wel vijf dikke delen had kunnen vullen als ik hetzelfde principe gevolgd had. Het drama tussen Willem Bentinck en zijn vrouw, dat in ‘Mevrouw Bentinck’ centraal staat, is bij wijze van spreken ‘enkelvoudig’, terwijl wat er naderhand met Charlotte Sophie gebeurt, wat zij allemaal meemaakt en onderneemt, op het chaotische af ingewikkeld is. Ik heb in dat tweede boek alleen daar oorspronkelijke teksten gebruikt waar die het beeld verlevendigden of verduidelijkten, of karakteristiek waren voor Charlotte Sophie of een ander personage. Voor de rest beschrijf ik de gebeurtenissen in de trant van de biografie.

- Zou men dan het daarop volgende boek, 'De wegen der verbeelding', een reactie op deze werkwijze kunnen noemen? Want daar speelt de verbeelding dan weer een hoofdrol.

- Het is in ieder geval een spel met de verschillende functies die verbeelding kan vervullen.

- In het dankwoord voor de P.C. Hooftprijs heb je gezegd: 'Fantasieën bevatten vaak meer waarheid dan het werkelijk gebeurde of net 'echte'. Hoe bedoelde je dat?

- Als je je helemaal laat gaan in je verbeeldingswereld, dan komt uit het onderbewuste naar boven wat je bewust nooit zou prijsgeven, nooit zou gebruiken als materiaal, maar wat toch eigenlijk voor jezelf volstrekt essentieel is. Iemand die iets leest wat naar mijn gevoel helemaal in mijn fantasie ontstaan is, iets waarvan ik denk dat het niets met mijn eigen werkelijkheid te maken heeft, en dat analyseert, komt veel meer over mij te weten dan uit zogenaamd autobiografische teksten. In de zogenaamde verbeeldingen zit alles waarvan ik, terwijl ik het opschreef, niet wist dat ik het kwijt wou. Pas na jaren herken ik veel verborgen werkelijkheid van vroeger in mijn werk.

- Zoals in 'Het woud der verwachting'?

- Bijvoorbeeld. Ja, in dat boek, dat vanuit een volkomen naïeve *Lust zu Fabulieren* geschreven is, daar zit alles in, alle problemen en complexen van mijn leven tot op dat moment. Ik vind ze er nu levensgroot in terug. Maar dat is niet van belang voor het boek. Van belang is de kracht van de emotie die me voortdreef, die me tot schrijven bracht.

t.o. 77

Chris Yperman Foto Anton WILSENS

Chris Yperman

Geboren te Merksem op 11 augustus 1935.

Publiceerde de romans: Een heel klein scheepje, 1959; Zon op de weg, 1961 (later herdrukt als Muziekje); Pour Delphine, 1970; Jolie Madame en andere verhalen, 1989;

Toneel: Twee dames (Brussels Kamertoneel, 1970); Robrecht de Vrome (Arca-Gent, 1973); En ook Bach om half zeven (privé, 1975); Pour Delphine (Arca-Gent, 1978); Pierrot Lunaire (bewerking, Hoger Instituut voor Dramatische Kunsten, Antwerpen, 1978); Gemini (balletargument voor muziek van Freddy Devreese, Ballet van Vlaanderen, 1980); Matraviata (De Bron-Gent, 1983); Matraviata (Greta van Langendonk, 1985).

Dit gesprek verscheen in oktober 1987

- Chris, je bent zoals de meeste auteurs begonnen met gedichten in tijdschriften te publiceren. Nadien heb je drie romans uitgegeven. De laatste jaren heb je vooral voor het toneel geschreven. Nu wordt een nieuw toneelstuk, 'Jolie Madame' gecreëerd. Waarom deze overgang van de roman naar het toneel?

- Ik was na mij tweede boekje al bezig met toneel. Het is een medium dat mij fascineert. Acteurs zijn voor mij zeer mysterieuze wezens. 'Un acteur c'est tout le monde et personne', zegt Lassenaire in Les Enfants du Paradis. Zij bestaan maar echt als ze op het toneel staan, en het geschrevene krijgt menselijk vormen. In werkelijkheid kan dat natuurlijk allemaal wel tegenvallen. Maar achter mijn tafel is het toneel iets wonderlijks waar je ook personages en situaties kan zien in plaats van ze alleen maar te lezen.

- Wat is nu het thema van 'Jolie Madame'?

- Jolie Madame wil zijn: een vrouw die schrijft vanuit haar eigen ervaringen over het plezier van een vrouw te zijn. Het is geen stuk tegen mannen, het is met de mannen. Als een vrouw geen lustobject mag zijn wil ik het ook niet omkeren en een man tot lustobject tekenen. Alhoewel ik groot amateur ben van lustobjecten met tussenpozen. Het is niet omdat een vrouw vrijwillig meegaat in de fantasmen van mannen bijvoorbeeld, dat die vrouw alleen maar plezier heeft dat de mannen uitgedacht hebben. Over dat andere wil ik het even hebben in Jolie Madame. Het is ook geen feministisch stuk. Na het dichteressenfestival, georganiseerd door Amazone te Amsterdam, was ik helemaal van de kaart door al die ellende van de dichteressen. Ik voelde nadien de dringende noodzaak om iets aangenaams, iets warms te vertellen over dezelfde situaties.

Maar eigenlijk zit er geen verhaal in 'Jolie Madame'. Het is een erotische tirade.

- Je schrijft een soort literair toneel, waarbij niet zozeer belangrijk is wat er gebeurt op de scène, maar waarbij de tekst primordiaal is.

- Ja, ik vind dat het de taak is van de schrijver om te schrijven, van de regisseur om te regisseren en van de acteur om te acteren. Wat levert dus de schrijver? Een tekst, waardoor hij zijn zienswijze al dan niet duidelijk maakt en waar het toneelmedium al dan niet iets kan mee doen. Ik ben van oordeel dat de geschreven tekst heel belangrijk is voor het toneel. Ik heb dat trouwens

voor alles. Je hebt mensen, die ook romans schrijven vanuit een niet-literair oogpunt. Dat soort boeken is zeer Amerikaans. Voor mij is Jef Geeraerts een typisch voorbeeld van hoe men in Amerika schrijft. Dat zijn mensen, die heel veel opzoekingen doen, heel veel studeren over allerlei toestanden, heel veel redeneren en werken, die het langs die ene kant zoeken en niet langs de literaire kant. Daarom zijn mijn teksten literair, zoals je dat noemt. Mijn manier van werken is eigenlijk geen 'werken', het is eerder afdalen in de hel.

- *Maar toneel is toch geen literatuur? Het is een heel ander medium met andere wetten. Toneel ontstaat ook pas op de planken*.

- Ja, maar de tekst die de auteur schrijft, ontstaat niet op de planken, die ontstaat aan zijn schrijftafel. En daar moet hij het helemaal alleen doen. En zijn verbeeldingswereld kan zodanig van alles oproepen dat de toneelmensen daar iets kunnen mee doen. Ik heb de bezorgdheid om daar een literair plezier aan te hebben. Ik zou niets kunnen schrijven, waar ik zelf geen literair plezier aan beleef.

- *Zoals alles wat je schrijft is ook je toneel in een poëtische taal geschreven, dat zelfs een incantatorisch karakter verkrijgt*.

- Je bedoelt dan 'Jolie Madame'. Dat is waar. Dat begint al met een incantatie en dat is een tirade. Dat is eigenlijk voor Frieda Pittoors alleen geschreven, omdat zij zou acteren en dialogeren met zichzelf. Maar wat is eigenlijk een poëtische taal?

- *Het eerste toneelwerk dat je schreef was 'Twee Dames'. Dat was een eenakter*.

- Ja, die werd in het Paleis van Schone kunsten te Brussel gecreëerd, samen met eenakters van Marnix Gijsen en Robert d'Usmeth. Dat was een zeer aangename ervaring. Daar heb ik trouwens Wim Meeuwissen leren kennen, die nu 'Jolie Madame' regisseert. Dat ging over twee oudere dames, die hun herinneringen vertelden. De ene had het aldoor maar over artiesten, waar ze mee te doen had gehad, en de andere was een liefje geweest van Leopold II.

Daar was nog een leuke anekdote. De technici wilden niet meewerken omdat ik het Koningshuis beledigde. Ik denk dat mijn kracht in het toneel schuilt in het burleske, in het surrealistische, het absurde van mijn taalgebruik, als dit niet te pretentieus klinkt. Men heeft daarna gezegd dat men er kon mee lachen

en dat dit eerder zeldzaam is op toneel.

- *Daarna heb je een volavondstuk geschreven, 'Robrecht de Vrome', dat in het Arcateater te Gent werd gecreëerd. Deze Franse koning leefde op het einde van de tiende eeuw. Door historici werd hij als een onbenullig vorst bestempeld. Waarom heb je nu een stuk aan hem gewijd? Wat trok je aan in die figuur?*

- Dat is begonnen met een gravure, die ik zag hangen in een appartement aan zee, dat werd gehuurd door Maurice Wyckaert en zijn vrouw. En op die gravure stond geschreven: '*L'excommunication de Robert le Pieux*'. Je zag daarop een koning zitten en aan zijn voeten een wenende vrouw, en allemaal mensen, die kaarsen doven. Bij het in de ban slaan, doen ze dat. Dat beeld fascineerde mij. Ik heb dan opzoekingen verricht in allerlei geschiedkundige werken. Dan heb ik gezien dat hij een man was, die drie vrouwen heeft gehad in zijn leven. Het interesseerde mij te weten hoe dat in elkaar zat.

- *De relatie man-vrouw is eigenlijk het hoofdthema in alles wat je geschreven hebt. Daarbij wordt dan de nadruk gelegd op de liefde als...*

- ...als communicatiemiddel. Ja, het is het enige domein waar ik werkelijk actief ben, over andere onderwerpen zou ik niet veel zinnigs kunnen vertellen. Ik vind bijvoorbeeld dat er toenadering, begrip en ook liefde moet zijn, maar dat de twee werelden moeten gescheiden blijven. Ik heb het niet zo met de rivaliteit tussen man en vrouw. Ik wil het verschil duidelijk blijven zien. Het ànders zijn vormt de basis van de aantrekkingskracht. Alhoewel een mens blijft verzuchten naar een zusterziel. Man en vrouw zijn gelijkwaardig maar ànders. En de liefde is het grote instrument, om te benaderen, om af te tasten, om de illusie van het niet alleen zijn te bestendigen.

- *Hoe zie je die relatie man-vrouw? In je romans heb je het soms over de vrouw als slavin. Betekent dit een zekere onderdanigheid van de wouw?*

- Ik denk dat een relatie allerlei soorten toestanden moeten kunnen meemaken, evoluties, regressies. Vriendschap, liefde, passie, jaloersheid, verdriet, bijvoorbeeld. Als een relatie niet van vorm kan veranderen vind ik haar niet interessant. Het slavinthema van in 'Pour Delphine' hield me toen geweldig bezig. Tot hoe ver gaat dat, en tot waar duld ik het in werkelijkheid en op papier.

- Ik meen dat liefde voor jou vooral betekent: geven. Je zou zelfs kunnen zeggen dat schrijven een vorm is van iets geven aan de mensen. De behoefte om te geven komt trouwens herhaaldelijk in je romans voor. In 'Een heel klein scheepje' schrijf je: 'Ik heb niets te geven, geen geld aan armen, geen speelgoed aan kinderen. Ik heb niets om te geven: enkel mezelf. En dat doe ik dan, wellicht te gemakkelijk'. En in 'Zon op de weg' staat: 'Ik heb niets nodig. Jou ook niet. Ik heb het nodig om iets te doen voor iemand'.

- Toen heb ik dat echt zo moeten formuleren omdat ik dat nodig vond om mijn identiteit te vinden. Ik had waarschijnlijk een nood om te bewijzen dat ik kon geven aan die mensen. Dat was een betrachting van mij. En dat is niet zozeer met een genereuze bedoeling. Dat is een performance met mezelf geweest. Zien dat je het kan, als je je inzet voor dingen en mensen. Schrijven vind ik niet geven, hoor. Schrijven vind ik een zeer egoïstische en narcistische bedoening. Dat is het enige waar ik alleen met mezelf bezig ben.

- Laten we nu even terugkomen op je stuk 'Robrecht de Vrome'. Dit speelt in een groteske en soms zelfs surrealistische sfeer. Heb je nu zelf deze sfeer getekend of heeft de regisseur François Beukelaers hiervoor gezorgd?

- Die sfeer zit inderdaad in de tekst; François Beukelaers wou toen dicht bij de tekst blijven, en dat heeft hij ook gedaan, en zijn regie diende mijn tekst. Soms hebben wij een verbeelding die gelijkloopt.

- Ben je in dit stuk de geschiedenis trouw gebleven of ben je er bewust van afgeweken? Deze koning schrijft gedichten en noemt zichzelf ook een groot dichter. Is dit authentiek of eraan toegevoegd?

- Ik heb er natuurlijk wel zaken aan toegevoegd.

Ik vertel het echter niet helemaal waarachtig. Hij schreef wel gedichten en hij dacht ook van zichzelf dat hij een groot dichter was. Hij schreef vooral 'des cantiques'.

Wat mij interesseert is iets te vertellen wat wel ergens waar is maar er vooral veel over te liegen, zodanig dat het een glans van waarachtigheid blijft hebben. Want wie heeft er wat aan waarheid.

- Men kan dit stuk tegelijkertijd poëtisch en psychologisch noemen. Het tweede bedrijf is dan plotseling een wrede schokkende satire, waardoor sommige critici dit stuk een gebrek aan homogeniteit

hebben verweten. Ik neem echter aan dat je precies met opzet een heel andere sfeer hebt nagestreefd en dat deze tweeledigheid integendeel gewild was en ook een zin heeft.

- Zeker en vast. Het was nog veel meer uitgesproken, want François Beukelaers heeft daar een geheel van gemaakt. Ik weet dat dat zeer moeilijk te rechtvaardigen is op toneel, maar ik hou erg veel van zeer verschillende, geaffirmeerde toestanden, zoals in het circus. Nu is het dit en dan is het dat. In het tweede gedeelte komt ook pas de figuur van Constance meespelen, zij geeft de toon aan van af hier, wat jij wrede en schokkende satire noemt.

Constance was de derde vrouw van Robrecht en in tegenstelling met de tweede vrouw Berthe, was zij een wreedaardige, libertijnse vrouw uit het zuiden, die zowel frivoliteit als intriges meebracht.

- *Je had toen toch al een zekere sympathie voor die man*.

- Iemand die zo nodig moet geëxcommunieerd worden, is voor mij aantrekkelijk. Maar mijn sympathie kwam eigenlijk alleen maar door die gravure waarover ik het daarnet had. Die heeft ook voor de mooie affiche gezorgd. Ik heb het trouwens niet zo met koningen, ik moet er altijd een beetje tegen te keer gaan. En omdat ik dat terzelfdertijd ook belachelijk vind laat ik ze liever spelen in een grand-guignol-stijl.

- *In 1978 was er de toneelbewerking van je roman 'Pour Delphine'. Deze aanpassing gebeurde door François Beukelaers. Je hebt daar zelf weinig mee te maken gehad. Je hebt daar geen script voor geschreven*.

- Neen, er bestaat inderdaad geen script, niet van mij en niet van François. Hij wilde toen het boek zo letterlijk mogelijk volgen omdat er vee] aanduidingen inkwamen die voor toneel ook bruikbaar waren. François is iemand met een spektakel- nog eerder dan een toneel- verbeelding en hij heeft er iets heel moois van gemaakt. Hij heeft er wel een andere wending aan gegeven door het personage van Clarissa meer op de voorgrond te zetten, hij heeft van haar het alter-ego gemaakt van de hoofdrol Julie.

- *Aangezien er geen script bestaat kan dit stuk niet opnieuw gespeeld worden, tenzij met dezelfde acteurs of minstens met François Beukelaers als regisseur*.

- François zal wel toneelaanduidingen opgeschreven hebben, waarmee men dat eventueel zou kunnen terug spelen. Maar ik vind het wel goed, dat het niet kan terug gespeeld worden zoals het was. Een andere interpretatie zou ik wel plezierig vinden, ook een van François Beukelaers.

- *In 1985 werd dan 'Matraviata' gecreëerd, en dat is een monoloog. Het is een tirade van een personage uit de roman 'La dame aux camélias' van Alexandre Dumas zoon*.

- Neen, het is geen tirade, het is eigenlijk een bewerking van de tekst van de opera 'La Traviata' van Verdi. Maar intussen had ik thuis zelf nog een stuk gemonteerd. Dat heet 'En ook Bach om Half Zeven'. Ik heb het gespeeld met familie en vrienden. We hebben dat twee keer gespeeld. Ik was zeer gehecht aan dit stuk. Ze hadden het willen opvoeren in Tielt, maar de contacten en voorwaarden waren zo duister dat ik het dan maar zelf gedaan heb. En ik moet eerlijk zeggen dat Arca mij daarna het teater heeft aangeboden om het daar nog eens op te voeren. Roel speelde erin mee en Dominique, Greetje Van Langendonck, Rob Wyckaert en Koen Tinel. Eerst deden Jan Hoet en Etienne Elias ook mee, maar die hebben het laten zitten vanaf er een paar mensen naar de repetities zijn komen kijken.

Matraviata heb ik voor Greetje Van Langendonck geschreven. Ze had het al lang gevraagd en ik dacht dat het iets was voor op onbepaalde termijn. Toen het plots dringend werd heb ik de tekst van het libretto bewerkt en er biografische elementen van Greetje Van Langendonck ingelast. Maar oorspronkelijk had ik het willen bewerken met hedendaagse personages en toestanden.

- *Heb je dat nodig als een soort steun, dat je vooraf weet wie de rol gaat spelen?*

- Ja, een steun is het niet, het is een element meer. Het stimuleert mijn verbeelding, als ik aan bepaalde acteurs of actrices denk. Of ook soms aan vrienden die helemaal geen acteur zijn. In Robrecht de Vrome had ik bijvoorbeeld de rol van Adelaïde voor Elly Claus geschreven en de rol van God voor John Bultinck.

Die 'Matraviata' had ik zo opgevat, een personage uit de 19de eeuw echt typisch voor die tijd, dat wegkwijnt aan tering, een demi-mondaine, zo een type doet de mensen nog huilen, tot nu toe, een typische mannelijke creatie, ik heb die vrouw vanuit haar gezichtspunt willen doen praten. Dat is dus helemaal niet zo een figuurtje zonder inhoud. Ik heb die figuur willen doen

spreken, een ander licht willen werpen op dat personage. Dus alles gezien vanuit haar standpunt.

- *Nu gebruik je in je toneel ook nooit realistische taal, ik bedoel de gewone taal uit de dagelijkse omgang. Je gebruikt daar ook een literaire taal, net als in je romans, een taal die je zelf gecreëerd hebt*.

- Ik denk dat het precies het eigene van een schrijver is dat hij een taal zelf uitvindt. Jean Cocteau zegt daarover: Een dichter gebruikt de taal op een manier dat de andere mensen niet vermoeden dat het mogelijk was.

Hugo Claus zegt, toneel is bij uitstek artificieel, waarom zou de taal niet artificieel zijn.

Daarbij is er het enorme verschil tussen de gesproken en de geschreven taal, vooral bij Vlamingen, omdat hun gesproken taal Vlaams blijft en de geschreven taal volledig artificieel wordt aangeleerd als een vreemde taal bijna. Woordenschat, zinswendingen en uitdrukkingen verschillen volledig in gesproken en geschreven taal. Het is in alle talen zo. En als je dus zegt dat ik geen realistische taal gebruik dan is dat meer dan waar. Maar de taal uit de dagelijkse omgang, die wordt niet neergeschreven. Het is een andere taal, zoals journalistentaal, bijvoorbeeld, ook een andere taal is.

Mijn grootste betrachting zijn gedichten, omdat dat het hoogste spel is met woorden, daarbij is het een gave. En dat is meestal een paar dorpen te ver voor wie zich allemaal dichter noemt. Hugo Claus heeft die gave. Luuk Gruwez soms ook, voor de rest zijn wij allemaal mensen met dichterlijke betrachtingen.

- *Nu heb je in talrijke tijdschriften gedichten gepubliceerd, maar je hebt nooit een bundel uitgegeven. Hoe komt dat?*

- Ik weet dat eigenlijk niet goed. Omdat ik mij daar niet mee bezig heb gehouden. Maar volgend jaar zouden mijn verzamelde gedichten moeten verschijnen. Dat werd me nu gevraagd.

- *Het is merkwaardig dat François Beukelaers van je roman 'Pour Delphine' een film wou maken. De titel van het boek verwijst immers naar de filmactrice Delphine Seyrig. Louis Paul Boon heeft in zijn kritiek van 'Zon op de weg' reeds verwezen naar de Franse films van de* Nouvelle Vague. *In hoever ben je door de film beïnvloed geweest?*

- Een paar mensen zagen graag het toneelstuk 'Pour Delphine' en hebben toen gezegd dat hij daar absoluut een film moest

van maken. Hij heeft daar dan inderdaad een film willen van maken, maar hij heeft er de middelen niet voor gevonden.

Toen ik die eerste twee boekjes heb geschreven, had ik praktisch geen films gezien. Ik kom uit een arm gezin en heb daarom alleen wat B- of C-films in Brusselse achterbuurten gezien. Ik ben naar films gaan zien toen ik bij Roel was, het is wel een medium dat mij geweldig boeit. Ik ben zeer visueel ingesteld. Ik schrijf ook erg visueel. Delphine Seyrig heb ik Pinter zien spelen in Parijs. Maar daar komt de titel van mijn boek niet vandaan. Die titel komt van het feit dat ik eens een vakantie heb doorgebracht met een aantal mensen in Frankrijk, waar er een jongen was, die Delphine Seyrig altijd nadeed al bloemen plukkend. En ik schreef dat boek voor die jongen en daarom heb ik dat 'Pour Delphine' genoemd. Je zou denken dat ik een beetje dweep met Delphine Seyrig, maar zo zit het eigenlijk niet. Delphine Seyrig heb ik zelf nooit ontmoet. Ik heb veel sympathie voor die vrouw, en ik vind het een reuze actrice.

- Je eerste roman, 'Een heel klein scheepje', is blijkbaar voor een deel autobiografisch. Dat suggereert althans de naam van de hoofdfiguur Christina.

- Daar komen in dit boek zeker autobiografische elementen voor. Het is wel een dagboekstijl, maar het is geen dagboek. Ik heb trouwens nooit een dagboek gehouden. Ik heb wel altijd dingen genoteerd, niet in functie van een dagboek, maar wel in functie van een boek dat ik wilde schrijven. Ik ben daaraan begonnen toen ik twintig jaar was. Ik vond dat ik al wat ik innerlijk en uiterlijk meemaakte eens moest opschrijven om aan mijn vrienden te laten lezen. Zo ben ik er toe gekomen. Ik heb dat boek dan in vijf exemplaren getypt en heb dat aan mijn vrienden gegeven. Ik dacht dat dat zo zou rondgaan bij mijn vrienden. Rob Wyckaert, mijn beste vriendin, heeft dat gelezen en zij vond dat zo prachtig dat ze het aan Jan Walravens heeft gegeven. Die is er dan mee naar Manteau gegaan. Ik had nooit aan uitgeven gedacht. Ik wou dat alleen maar aan mijn vrienden laten lezen.

- De titel 'Een heel klein scheepje' lijkt mij te verwijzen naar een gebrek aan zelfvertrouwen, een geloof dat men niet geschikt is voor een langdurige liefdesrelatie, maar uitsluitend voor een kort avontuur. Zo interpreteer ik tenminste volgende zinnen uit het boek: 'Ik inspireer geen liefde; geen huis om in te wonen, geen kamer om in te rusten. Desnoods wat hartstocht, een hut langs de weg, een veldbed, een schuilhoek in een rots. Ik ben een boot om op te varen, een kleine boot. Veel te klein om een grote tocht mee te doen, waar ze lang-

zaam in de zon verschroeien.'

- Die titel heeft Roel gekozen. Ik vroeg hem wat hij het mooiste vond in dat boek en hij zei: dat van dat bootje. Daar komt dus de titel vandaan.

Ik geloof ook dat het leven samengesteld is uit de momenten, die ik daar opnoem. Het is niet iets dat gelijkmatig verloopt, maar dat het bestaat uit die momenten, dat je het daar mee moet doen. Hoe klein die ook mogen zijn.

- *Van een intrige is er in 'Een heel klein scheepje' nauwelijks sprake. Er zit ook nagenoeg geen structuur in. Zowel het begin als het einde zijn zeer los. Men zou deze roman ook eerder een 'tranche de vie' kunnen noemen. Het is een weergave van een levenssfeer, een klimaat waarin de jeugd van de jaren vijftig leefde.*

- Dat is zeker allemaal waar. Ik heb er nooit aan gedacht om een roman te schrijven. Ik noem het trouwens ook nooit een roman. Ik noem al wat ik maak een boekje. Ik denk dat ik de roman als stijl niet machtig ben. Ik denk dat het mij verveelt. Het systematisch uitwerken van een gegeven verveelt mij. Dat is geen veroordeling van de roman. Dat is mijn opinie over hetgeen ik kan en niet kan. Ik ben niet iemand die zegt: ik ga over dat gegeven iets schrijven. Ik schrijf in een soort mozaïekstijl. Hetgeen ik mooi vind, schrijf ik op. Als ik nog iets moois vind, schrijf ik dat weer op. En dan weer iets. Dan zet ik dat bijeen. Zo doe ik dat. Ik probeer er wel een zekere geladenheid in te steken. Dat kun je dan misschien toch wel een zekere constructie noemen. Een zeker verloop in de gemoedstoestand. Dat steek ik er wel in. Maar een roman met een exposé van de feiten, een climax en een ontknoping, nee, dat is mijn stijl niet.

- *De romanfiguur Christina kent het ene liefdesavontuur na het andere om dan een vastere relatie te beginnen met een jonge man, die echter reeds een verhouding had met de benedenburen, zowel met de man als met de vrouw. Deze variaties in de liefdesrelaties, die men veel uitgebreider vindt in 'Pour Delphine', was dus reeds in de kiem aanwezig in je eerste boek.*

- Ik huldig mee die soort levenshouding die Molière ook laat zeggen aan don Juan. En dat is dat het hoogste plezier ligt in de variatie. Ik denk dat het te zien heeft met de innerlijke vrijheid van de mens, en ook met de ontevredenheid van maar één enkel mens te zijn met één enkel leven.

- *Je tweede roman, 'Zon op de weg', handelt over een jonge vrouw Kreekje, die haar liefde verdeelt tussen twee rijpere mannen. Er is geen grote evolutie gebeurt sedert 'Een heel klein scheepje'. Het is dezelfde soort poëtisch proza*.

- Ja, het is ook dezelfde toon. Er is ook niet veel tijd tussen beide boeken. Maar de observatie is groter in het tweede boek. Ik heb me meer toegelegd om mijn personages, terwijl in het eerste boek er veel meer personages in voorkomen. Die zijn echter niet zo uitgediept. Die zijn maar aangezet. In het eerste boek heb ik de hoofdfiguur veel meer aan het woord gelaten. In mijn tweede boek minder, daar heb ik die twee mannen veel meer uitgetekend als onafhankelijke personages. Dat heb ik in 'Een heel klein scheepje' niet gedaan. Daar zijn het allemaal onderdelen van mijn eigen fantasie. Maar creatief gezien vind ik dat eerste boek sterker. In het tweede boek krijgen de andere personages wel meer de kans om meer uit de verf te komen, maar toch denk ik dat dit tweede boek nog erg intimistisch en narcissistisch is.

- *Waarom heb je bij een herdruk de titel gewijzigd in 'Muziekje'*?

- De oorspronkelijk titel was 'Muziekje'. Alleen het laatste hoofdstuk heette 'Zon op de weg'. Mevrouw Manteau vond dat heel mooi en zij wou dat zo lanceren. Zij had reeds die titel in publikatie-aankondigingen vermeld zonder dat ik het wist. Ik stond daar dus met mijn titel 'Muziekje' en dat kon niet meer veranderd worden. Dan heb ik dat bij een volgende druk laten veranderen. Ik vind 'Zon op de weg' niet mooi.

- *Waarom heeft het nu zo lang geduurd vooraleer die derde roman is verschenen, want daar ligt negen jaar tussen*.

- Wat is negen jaar? Misschien heb ik niet zoveel te zeggen. Ik leef ook naast iemand die in zijn werk tot zulke hoogtepunten komt dat het mij meestal verstrooit van hetgeen waar ik mee bezig ben. Ik ben als een vloeipapier voor de beelden van Roel, het heeft iets te maken met présences. En ik denk wel dat het de moeite waard is zich te laten meeslepen, als men het uitzonderlijk geluk heeft van naast zo iemand te leven. Dagelijks getuige zijn van het ontstaan van onderdelen die plots een meesterwerk zullen zijn, ik weet niet wat ik daarvoor zou kunnen verwisselen.

- *In 'Pour Delphine' wordt de hoofdfiguur Julie in een groot landhuis gebracht door Robert, die een incestueuze verhouding heeft met zijn zuster Vivian. Uit de relaties tussen die drie figuren ontstaat een*

hele serie van erotische situaties, waarbij men alle mogelijke schakeringen aantreft, zoals incest, promiscuiteit, lesbische liefde, fetisjisme, sadisme, masochisme, voyeurisme, striptease, verkrachting, exhibitionisme, blasfemie, flagelatie en zelfverwonding. Dit alles wordt echter op een subtiele manier eerder gesuggereerd dan werkelijk beschreven. Men zou dit boek dan ook moeilijk een porno-roman kunnen noemen, zoals sommigen hebben gedaan. Het is eerder een intimistisch boek.

- Ik denk dat erotiek precies bestaat in het suggereren van, in het oproepen van allerlei soorten toestanden en gevoelens, en daarbij rekening houdend met vooral jezelf. Daarom is het inderdaad intimistisch.

- *Het zijn fantasmen*.

- Het was zeker niet mijn bedoeling om al die mogelijke schakeringen van de liefde samen te brengen in één boek. Ik heb een situatie willen scheppen tussen twee mensen, waar dat veel kon uitgeprobeerd worden. In hoofdzaak tussen die twee mensen, omdat zij verbonden waren door iets dat men liefde noemt. Die liefde wilden ze uitproberen door al wat ze wisten en kenden. Maar altijd binnen de perken dat het zin had voor hen. Ik heb niet welbewust er incest of sadisme in geworpen. Dat is niet zo een maakwerk. Ik ben niet zo een berekende vrouw. Ik zou heel goed romans kunnen schrijven moest ik zo zijn. Ik ben absoluut niet zo. Maar het heeft andere betekenissen en andere wortels, die mijn personage tekenen. Ik refereer naar bestaande toestanden. Ik heb die niet uitgevonden. Ik weet dat die toestanden bestaan, en daar heb ik van alles bij gedacht. In ‘Histoire d'O’ beschrijft Pauline Réage al die gruwelijkheden en al die toestanden omdat dat een betekenis heeft voor haar van dat op te schrijven, voor haarzelf of voor iemand anders. Maar het zou geen betekenis voor haar hebben dat te beleven. Voor mij heeft dat ook geen zin om alle dingen te beleven. Sommige misschien wel, maar niet allemaal. Maar ze krijgen wel een betekenis omdat je erover spreekt, omdat je erover schrijft. Die betekenis is van belang. Het is niet het opnoemen van die verschillende toestanden dat van belang is, omdat zij een geheel vormen, de betekenis van dat opschrijven is primordiaal.

Ik vind dat wat er in een boek staat maar een hele kleine keuze is van de mogelijkheden op sexueel-of liefdesgebied. Ik vind het helemaal geen inventaris van die mogelijkheden, want dan zou het maar zeer beperkt zijn. Dat zou ik triest vinden. Ik vind dit een heel beperkt aantal dingen, die kunnen gebeuren in één

bepaalde toestand.

- *Het landhuis herinnert als decor in dit boek aan het kasteel in de film 'L'année dernière à Marienbad' van Alain Resnais, waarin precies Delphine Seyrig de belangrijkste vrouwelijke hoofdrol vertolkt. Heeft deze film je niet beïnvloed bij het schrijven van deze roman? De beschrijvingen van de kamers schrijden immers ook traag voort als werden ze geregistreerd door een filmcamera. Je schrijft: 'De terrasdeur is open als altijd. Er is niemand in de slaapkamers, niemand in de living of bibliotheek. Ik wandel door de kamers als een vreemde. In Robert's kasten ruikt het naar lavendel, het ruist er ook van zijden kleren'. Het is een sfeer die nauw verwant is met de sfeer in die film*.

- De techniek is wel verwant met de film. Niet specifiek met die film. Ik hou heel veel van deze film, maar volgens mij heeft dat daar niets mee te zien. Zo'n Vlaams landhuis heeft niets met dat kasteel te zien. Ik begrijp wel wat je bedoelt, maar in mijn verbeelding is dat niet zo. Ik beschrijf het misschien wel op een manier die u of andere mensen daaraan doen denken, maar in wezen is het gewoon een soort landhuis met allure, dat een beetje gedelabreerd is trouwens in een overgroeide groene tuin. Maar het beschrijven van iets alsof ik het zag in een film passioneert mij. Ik denk dat ik inderdaad vaak zo schrijf. Ik ben me wel bewust dat ik zeer beïnvloedbaar ben door de film.

- *Het bordeel als symbool neemt een belangrijke plaats in je werk in. In het toneelstuk 'Robrecht de Vrome' is het hof het bordeel en in 'Pour Delphine' heet het centrale hoofdstuk* 'Maison Close'. *Er zijn zes hoofdstukken voor en zes hoofdstukken erna. Twee keer staat het bordeel dus precies in het centrum*.

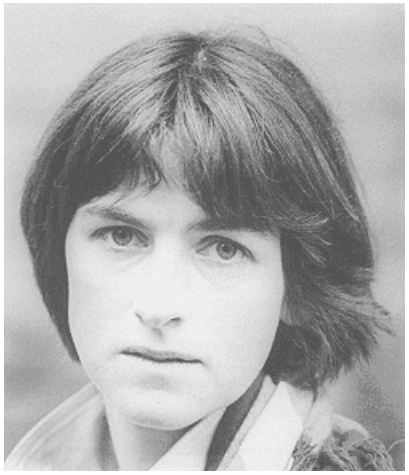
- Dat vind ik wel mooi van die zes hoofdstukken, dat wist ik ook niet. Maar ik noem dat niet bordeel. Bordeel is voor mij iets waar je binnen gaat en je betaalt voor de geleverde diensten. Ik ken trouwens het milieu niet en ik geloof dat ik me er niet zal aan wagen hierover te schrijven. Waar ik het wel over heb zijn libertijnse toestanden, en ik noem het wel Maison Close, omdat ik die sfeer wil oproepen, maar het is een spelletje met drie bekenden. Natuurlijk centraliseer ik vaak op fysieke liefde omdat ze in mijn leven zo'n grote rol speelt en omdat ik nieuwsgierig ben. Maar is een plaats waar men allerlei soorten manieren van liefde bedrijft, een bordeel? Dat kan toch ook net zo goed thuis op je canapé?

- De liefde blijkt ook een middel tot zelfrealisatie en tot kennis van zichzelf. In 'Pour Delphine' schrijf je: 'De weg naar de liefde is lang en moeilijk. Zullen wij er ooit geraken? Zijn deze twee dagen dan genoeg om al die jaren in te halen? Welke jaren, wat in te halen, wie is dit wezen?'

- Natuurlijk heb ik last met mijn identiteit. Misschien vormt dat ook een identiteit. Daarom ben ik vaak op zelfkennis uit.

Maar het interesseert me niet altijd. Ik wil ook wel eens alles en mezelf lekker weggooien. Daarom ga ik naar anderen toe, om mij te laten fascineren, om mij te laten verstrooien, om mij te amuseren, ik maak ook liever vervelende dingen mee, dan in gewoonten te vervallen van het bekende. Mannen zijn onberekenbaar, dat houdt me wel bezig. Ze hebben natuurlijk wel een onderlinge code die het tegenovergestelde zegt, maar dat is hun gesloten wereld. Zelfs macho-mannen vertederen mij en meestal prefereer ik het raadsel boven het veilige doorzicht zoals in mijn '*salad days when I was green in love*'.

t.o. 93



Miriam van Hee Foto Jan van der Weerd

Miriam van Hee

Geboren te Gent op 16 augustus 1952. Studeerde Slavische Filologie aan de Rijksuniversiteit te Gent.

Publiceerde de dichtbundels:

Het karige maal, 1978; Binnenkamers en andere gedichten 1977-1980, 1980; Ingesneeuwd, 1984; Winterhard, 1988.

Vertaalde een keuze uit de poëzie van de Russische dichteres Anna Achmatova onder de titel: ‘En de nacht belooft geen dageraad’ en de gedichten die Osip Mandelstam in Voronezj schreef onder de titel ‘Zwarte Aarde’, 1986.

Bekroond met de Provinciale Prijs voor Poëziedebuut van Oost-Vlaanderen in 1977, met de literaire prijs van de stad Gent in 1985, met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1988, en met de Jan Campertprijs in 1989.

Literatuur: De Nieuwe Romantiek, bloemlezing samengesteld door Guy Van Hoof en ingeleid door Hugo Brems, 1981

Dit gesprek verscheen in december 1988.

- Miriam, reeds uit de titel van je thans bekroonde bundel 'Winterhard' en ook van de vorige 'Ingesneeuwd' blijkt het belang van het thema van de winter in je poëzie. Dit thema kwam ook reeds in je eerste bundels, 'Het karige maal' en 'Binnenkamers' aan bod, zij het dan minder nadrukkelijk. In je debuut 'Het karige maal' kan men toch reeds regels lezen als: 'Nog drukt zwaar en / onbehaaglijk op mij / de winter' en ook 'als een geduldig huisdier / heb ik deze lange winter / doorgebracht'. Het zoeken naar geborgenheid, naar zekerheid, naar een middel om de winter door te komen is een overheersend gevoel in je poëzie.

- Waarschijnlijk maakt de winter de mensen meer geïsoleerd en doet zich daarom vaker de noodzaak voor om zich allerlei vragen te stellen naar de zin van het leven. Ook hoe men de winter zal doorkomen. Daar wijst de titel van de vorige bundel ook op. 'Ingesneeuwd' wil eigenlijk zeggen: in het dieptepunt zitten. En je moet de keuze maken wat je zal doen, of je sneeuw zal ruimen, ofwel of je je laat ondersneeuwen. Verder is de winter en winterlandschappen en alles wat bij de winter hoort iets dat mij meer doet schrijven, waarom weet ik ook niet, dan alles wat bij andere seizoenen hoort. Die periode maakt dingen in mij los, doet mij dingen zien die ik anders niet zie. De winter is misschien wel een symbool voor de hardheid van het leven, voor de onherbergzaamheid van de wereld. Maar dan zijn er ook andere dingen in mijn poëzie die dezelfde functie hebben. Ik denk dan aan een landschap als de Cévennes, waar ik dikwijls over geschreven heb en ook in de laatste bundel opnieuw. Dat landschap heeft hetzelfde wat een sneeuwlandschap heeft, of wat een woestijn heeft, maar wat ook een miljoenenstad kan hebben, dat onherbergzame, dat desolate, dat mij aanspreekt, dat gedachten in mij losmaakt, die ik wil neerschrijven.

- De bundel 'Ingesneeuwd' begint met een aantal gedichten over de seizoenen. Daar staat een gedicht in over de lente, één over de herfst en een paar over de winter. De zomer ontbreekt daar echter in. Heb je met opzet de zomer weggelaten? Kan je over de zomer niet schrijven?

- Hans Warren heeft daar in een recensie ook op gewezen. Ik zou niet kunnen zeggen hoe dat komt. De zomer heeft het minst van al dat breekbare, denk ik. Maar ik heb het niet met opzet weggelaten. Ik doe niets met opzet in mijn gedichten. Alleen een gedicht voltooien misschien. Al mijn gedichten, in elk geval de eerste regels, worden spontaan geschreven. Ik verander daar bijna nooit iets aan. Ik breng daar ook de sneeuw niet met opzet in.

Het is wel zo dat je na een tijdje probeert te spelen met de woorden. Dat is dan het vakmanschap dat een rol gaat spelen. Je ziet dan dat het wel goed uitkomt zo. Je gaat dan een cyclus maken en dan probeer je daar die sneeuw in te brengen. Maar in die cyclus heb ik die zomer zeker niet met opzet weggelaten.

- *Toch zou men bijna van een obsessie van de sneeuw kunnen spreken. In je allereerste gedichten komt het reeds voor en het belang ervan is met de tijd toegenomen*.

- Ik zou zelf niet durven spreken van een obsessie. Ik zou eerder willen zeggen dat sneeuw veeleer tot mijn taal is gaan behoren, waarin ik de dingen zeg. Sneeuw kan zo verschillende functies hebben, want soms is het de geborgenheid, maar soms is het ook stilstand. Door sneeuw word je soms weggenomen uit de loop der dingen, uit het verder gaan van alles. Het heeft tegelijk de verstening, maar inderdaad ook de geborgenheid. Ik denk dat sneeuw in mijn gedichten voorkomt net zoals vervoermiddelen. Die hebben daar ook een speciale functie. Ik heb wel eens gedacht dat ik daar eindelijk eens vanaf moet, van die voertuigen en die fietspaden en die auto's. Maar ik kan niet anders. Als ik wil schrijven, dan heeft dat daar altijd een plaats in. Dat is zo, denk ik, omdat het voor mij reeds in mijn jeugd vertrouwde beelden zijn geweest. Sneeuw, maar ook spoorwegstations, treinen en dat soort dingen.

- *In je laatste bundel 'Winterhard' komt een hele cyclus voor, die 'Openbaar vervoer' heet. Daarin is vooral sprake van treinen. Heeft dat iets te maken met wat je in één van je gedichten noemt 'het verleggen van de grenzen'?*

- Dat zei ik vroeger wel, dat het symbolisch stond voor het overstijgen van jezelf en het verleggen van je grenzen. Nu weet ik dat allemaal zo zeker niet meer. Ik vind dat het ook nogal hoogdravend klinkt. Het heeft natuurlijk wel te maken met het zich verplaatsen. Als je je niet verplaatst, dan open je geen nieuwe perspectieven. In die laatste twee bundels gaat het vooral over een uitzichtloze situatie en hoe je daaruit een uitweg kan vinden. Natuurlijk spelen die vervoermiddelen, die me zo vertrouwd zijn, die ik altijd zie, waar ik altijd in zit, een grote rol. Het is wel zo voor iedereen, denk ik, die in zo een situatie verkeert. Dan sta je voor de keuze: ga je proberen eruit te geraken of niet?

- *Staan die vervoermiddelen ook niet als symbool voor innerlijke beweeglijkheid, een middel tegen verstarring?*

- Ja, hoewel ik moet oppassen dat ze zelf geen verstarring vormen in mijn poëzie. Ik kan niet weer een bundel gaan schrijven, waarin zo een cyclus zit over vervoermiddelen. Maar natuurlijk is het een manier om uit de sleur van het dagelijks leven te geraken. En dat wordt ook letterlijk zo verwoord in één van mijn gedichten. 'Het moment van de dag waarop / iemand de bus neemt / en de kaden, de textielfabrieken / achter zich laat in de avondschemering'. Daar wordt dus een landschap achtergelaten, dat er mistroostig uit ziet. En dat komt ook zo voor in dat gedicht. Maar ik zeg er bij: je kan de bus nemen en je kan risico's nemen. In de bus zijn dan de risico's dat je moet wachten, dat je wegomleggingen riskeert, dat je met andere mensen in de bus zit, dat je haltes hebt. Maar je kan dat doen. Dat is een hoopvol element, vind ik.

- *Je sprak daarnet over het moment. Je schrijft heel veel over het moment, over het nu*.

- Ja, dat is mijn manier van schrijven. Mijn gedichten ontstaan altijd uit een waarneming, nooit uit een gedachte. Die gedachte komt pas achteraf. Die wordt daaraan toegevoegd en die maakt het gedicht tot een geheel, tot iets dat spanning heeft. Maar aan de basis daarvan liggen altijd waarnemingen, iets wat ik registreer, een verband wat ik in de werkelijkheid leg, wat niet iedereen legt, wat ook niet voor de hand ligt, maar dingen die ik zie, taferelen, momenten die ik vastleg en van waaruit een gedicht vertrekt. Dat is altijd zo. Het is een zeer intuïtieve manier, een minder cerebrale manier van zeggen.

- *Je vertrekt dus steeds van de werkelijkheid. Het is dan toch wel vreemd dat je werd opgenomen in de bloemlezing 'De Nieuwe Romantiek', samengesteld door Guy van Hoof.*

- Ja, ik ben de werkelijkheid nooit uit de weg gegaan. Men probeert me inderdaad steeds vast te pinnen op de Nieuwe Romantiek. Aan de ene kant ligt het niet in mijn natuur om mij daar erg tegen te verzetten. Maar aan de andere kant wil ik er mij toch wel tegen verzetten omdat romantiek toch ook altijd inhoudt dat je een parallelle wereld creëert, dat je ontevreden bent met deze wereld. Dat is niet het overheersende gevoel in mijn poëzie. Ik denk dat ik integendeel probeer deze wereld te beschrijven zoals hij zich aan mij voordoet. Dat klinkt ook weer groots, maar ik bedoel: ik ben er altijd zelf dieper op ingegaan. Waarom doet een mens dit? Waarom doet een mens zo? Het menselijk gedrag speelt een grote rol in deze laatste bundel. Ik probeer het

uit te diepen. Ik denk dat ik altijd met mijn twee voeten in een soort werkelijkheid heb gestaan en van daaruit probeer te schrijven. Ik heb nooit mijn ogen afgewend van wat zich voor mij afspeelt. In die zin ben ik niet romantisch.

- *Maar er zitten toch wel wat romantische elementen in je poëzie, zoals gevoelens van eenzaamheid, gemis, verlatenheid, tekort, melancholie*.

- Ja, en toch vind ik dat niet uitsluitend aan de romantiek eigen. Dat is een zeer theoretisch aanpakken van de dingen, maar welke poëzie gaat niet over eenzaamheid, over de hardheid van het leven? Het is waar dat mijn poëzie die elementen bevat, maar ik vind niet dat ik daarom moet vastgepind worden op de romantiek. Ik heb mij daar vooral tegen afgezet omdat men mij daar onderbracht toen ik nog maar één bundel had gepubliceerd. Eigenlijk is het veel realistischer van te denken dat zo een dichter zijn weg nog moet maken. Dat komt tegemoet aan een behoefte van het catalogiseren van dichters in bepaalde vakjes. Dat het helemaal niet goed is om zo iets te doen blijkt uit het feit dat de dichters, die toen werden samengebracht nu ver uit mekaar zijn komen te staan. Misschien is Luuk Gruwez het meest trouw gebleven aan wat toen onder de neo-romantiek werd verstaan. Anderen zijn opgehouden met schrijven. Ik weet niet in hoeverre dat allemaal geldig is wat men daar ooit over gezegd heeft.

- *Maar waarom heb je dan indertijd aanvaard om in die bloemlezing opgenomen te worden want je wist toch dat je hierdoor een etiket zou opgeplakt krijgen?*

- Een portie ijdelheid zal daar wel meegespeeld hebben, van een dichter te zijn die al in bloemlezingen kon gebracht worden. En toen had ik daar nog niet zo een duidelijke kijk op als nu. Bovendien voelde ik mij toen ook veel meer verbonden met die dichters, die min of meer leeftijdsgenoten van mij zijn.

- *Het reizen neemt een belangrijke plaats in je poëzie in. De bundel 'Winterhard' bevat een cyclus 'Van pool tot evenaar' en ook die cyclus 'Openbaar vervoer'. Het beeld van de tram en vooral van de trein keert vaak terug. Je hebt ook heel wat gedichten over plaatsen waar je geweest bent. Je beschouwt deze echter niet als reisgedichten*.

- Neen, want dat zijn geen zuivere beschrijvingen van wat je meemaakt op reis. Ik denk dat het geen reisgedichten zijn omdat het uiteindelijk altijd over iets anders gaat. Zo ook die cyclus

‘Van pool tot evenaar’, die handelt dus niet over reizen, die ik zelf heb gemaakt. In die laatste bundel ben ik er veel meer in geslaagd om naar aanleiding van dingen, die ik gezien heb of die ik gehoord heb, om daar gedichten over te schrijven. Dat heeft dus niets met reizen te maken. Die cyclus ‘Van pool tot evenaar’ is gemaakt bij een film, die zo heet en die een nieuw monteren is van oude filmbeelden, die gemaakt zijn in de tijd dat het kolonialisme hoogtij vierde. Die film deed mij iets. En naar aanleiding van die film heb ik dan die gedichten geschreven. Zo ook bv. gedichten die ik over de Sovjet-Unie geschreven heb, over dingen daar, die mij aan het denken zetten. Maar het is zeker niet een evocatie van het op reis zijn. Want één gedicht is geschreven naar aanleiding van een schilderij dat Ivan de Verschrikkelijke voorstelt. Wat mij daarbij deed stilstaan was niet een beschrijving van dat schilderij, maar het feit dat men zo iemand op doek zet. Iemand, die verschrikkelijke extreme trekjes had in zijn karakter, maar die men toch voor het nageslacht bewaart en dat men hem gaat bekijken en hem acht. Dat heeft mij doen nadenken daarover.

- *Het reizen houdt blijkbaar verband met een vorm van geluk. In het titelgedicht van de bundel ‘Het karige maal’ schrijf je: ‘En natuurlijk weten wij niets / van het geluk van reizigers: in een avondtrein’*.

- Ja, omdat reizen een toekomst inhoudt. Je bent op weg naar een doel. Je hebt dus een perspectief. Je wordt verwacht of je hebt een reisdoel. Maar tegelijk zie je, terwijl je reist, zoveel fragmenten van leven. Je ziet zoveel kwetsbare kanten van het leven. Je ziet de achterkanten. Je blijft niet opgesloten zitten. Maar je hoeft je niet te verliezen in die kwetsbare momenten die je ziet als je reist, want je bent op weg ergens naartoe. Je hebt een uitweg op dat moment. Ik denk dat iedere reiziger dat heeft wanneer hij in de trein gaat zitten en hij voelt dat de trein gaat vertrekken.

- *We hadden het reeds over de melancholie in de bundel ‘Het karige maal’. Je schrijft daar o.m.: ‘Hoe wij, bij nu volstrekt vergeten vrienden, melancholisch met de lepeltjes tegen de gekregen kopjes tikten’ en verder ‘En hoe wij met wat men weemoed pleegt te noemen eraan terugdenken’. Er spreekt een gevoel van moedeloosheid, van vermoeidheid uit deze gedichten*.

- Misschien is dat eigen aan die leeftijd, en zeker aan de tijd waarin ik toen schreef. Dat was in de jaren zeventig. Ik denk dat

het te maken had met een zekere desillusie na het enthousiasme dat op het einde van de jaren zestig toch meer in de lucht hing. Dat was waarschijnlijk wel het algemeen levensgevoel van die generatie, toen je zag dat het met demonstraties niet veranderde, toen je vaststelde dat het veel ingewikkelder in mekaar zit dan je aanvankelijk dacht, dat het niet van protesten, gedichten of boeken afhangt of er iets verandert. Ik denk dat het daarmee te maken heeft. In die vroegere gedichten is nog een grote onzekerheid aanwezig, die nu verdwenen is in mijn huidige poëzie.

- Die vroegere gedichten uit 'Het karige maal' en ook uit 'Binnenkamers' zijn nog breedvoerig. Je gebruikt nog veel woorden om je uit te drukken. Later wordt je poëzie veel schraler, soberder.

- Ik denk dat mijn eisen veranderd zijn, dat ik veel minder vlug tevreden ben over mijn eigen gedichten. Je kunt ook niet blijven schrijven vanuit een zekere opwelling. Om je gedichten geldig te maken voor anderen en opdat het goede gedichten blijven moet je er een spanning in brengen, moet je meer nadenken over hoe je de dingen verwoordt. Ik denk dat die soberheid in mijn gedichten te maken heeft met mijn eigen veeleisendheid. Ik vind dat je in een gedicht de dingen zo juist mogelijk moet weergeven. Ik wil, als ik een gedicht schrijf, dat het juist is voor mij. En dat houdt in dat alle versierselen eruit gaan. Alle overbodige woorden moeten eruit. Ik hou niet van barokke gedichten, van breedvoerig taalgebruik, van het expliciet vermelden van wat eigenlijk gesuggereerd kan worden, door een droge constatering van de dingen. Ik heb ook gemerkt, wanneer ik sommige vroegere gedichten herlees, dat ik daar een neiging tot sentimentaliteit bespeur, die ik per se uit de weg wil gaan. Ik wil niet sentimenteel zijn. Wat niet wil zeggen dat ik niet altijd schrijf vanuit een gevoel. Schrijven is een vorm van voelen. Dat blijft het ook.

- *Je hebt Slavistiek gestudeerd en dit verklaart reeds voor een deel dat je poëzie van de Russische dichteres Anna Achmatova hebt vertaald. In de inleiding tot deze bundel: 'En de nacht belooft geen dageraad' schrijf je dat je deze gedichten hebt gekozen 'waarin zij de complexiteit van de menselijke relaties en de innerlijke desolaatheid frappant en bondig heeft verwoord'. Dit trok je dus in deze poëzie aan. Het is ook een thema, dat in je eigen poëzie is terug te vinden*.

- Ja, hoewel niet in deze laatste bundel. Dat was wel zo in de vorige bundel. Daar had ik het inderdaad over menselijke rela-

ties en dan vooral het afstand nemen, het inperken eigenlijk. Ik denk dat ik het nu veel meer heb over menselijk gedrag en over het fenomeen dat zich voordoet bij mensen dat ze hun wensen als werkelijkheid aanzien, en, dat ze het nodig hebben om dat te doen omdat ze anders de dagelijkse werkelijkheid niet kunnen te boven komen. Dat is nu veel algemener dan de relatie tussen twee mensen.

- *Is er een invloed geweest van Achmatova op je poëzie of was het een herkennen van je eigen thematiek in haar werk?*

- Misschien een directe manier van zeggen, maar verder niet. Maar ik doe dat ook graag, vertalen. Ik heb ook Mandelstam vertaald en ik ben ook nu bezig met vertalen. Ik probeer altijd een scheiding te behouden tussen wat ik vertaal en dat wat ik zelf schrijf, want wat ik schrijf komt toch maar voort uit mijn leven en is niet geënt op de ervaringen van iemand anders. Ik denk niet dat er veel directe invloeden aanwijsbaar zijn. Alleen is er natuurlijk wel een reden waarom je Achmatova vertaalt en niet een andere dichter. Maar toch ben ik als vertaler iemand anders dan als dichter.

- *De titel 'Het karige maal' verwijst naar armoe, de leegte van het dagelijks bestaan. Maar men kan hem ook interpreteren als symbool of een beeld voor je poëzie zelf, die ook sober, karig is in het woordgebruik*.

- Ja, je zou kunnen zeggen dat 'Het karige maal' eigenlijk de werkelijkheid is, het leven waar we het mee moeten doen. En om dat door te komen, dat karige, wat het leven nu eenmaal is, heb je andere dingen, je hebt idealen nodig, je hebt hoop nodig. Dat helpt de mensen blijkbaar wel. Maar of dat iets verandert aan dat karige van dat maal blijft de vraag.

- *De titel 'Binnenkamers' verwijst dan naar het intimistisch karakter van die poëzie*.

- Maar ook 'Het karige maal' en ook 'Ingesneeuwd' uiteindelijk, waar je teruggeworpen wordt op jezelf. Dat heeft met het schrijven te maken. Schrijven is een manier van alleen-zijn. Het is niet iets dat je dichter bij de mensen brengt.

- *In de eerste twee bundels schrijf je soms in de ik-vorm, maar meestal in de wij-vorm. In je latere bundels schrijf je meer in de ze-vorm. Wil je hierdoor een zekere afstand scheppen?*

- Ja, dat is zeker zo. Ik ben in die richting geëvolueerd, waarbij ik mij minder kwetsbaar opstel in wat ik schrijf. Ik geloof dat ik dat nu niet meer zou aankunnen om mij zo bloot te geven, zo prijs te geven zoals dat in die eerste bundels het geval was. Dat maakt je sterker tegenover de buitenwereld, terwijl je toch dingen schrijft die anderen heel intiem kunnen raken. Alles heeft een grotere geldigheid op die manier. Ik denk dat ik alleen op die manier verder kan blijven schrijven. Als je je zo blijft binnenste buiten keren, zoals ik vroeger deed, dan weet ik niet waar dat moet eindigen. Ik geloof niet dat je zo kan blijven schrijven.

- *Maar je schrijft toch nooit een belijdenislyriek?*

- Neen, ik heb daar geen behoefte aan. Schrijven is voor mij niet iets dat moet compenseren. Ik schrijf niet uit een gemis, niet uit een gebrek aan iets. Het heeft ook geen therapeutische functie voor mij.

- *Toch wijst de titel 'Ingesneeuwd' op een meer hopeloze situatie. Kan men daar ook niet spreken over een dieptepunt in je gevoelswereld?*

- Dat zal later moeten blijken. Maar misschien komen er nog zo van die dieptepunten.

- *In je vroegere poëzie kwamen heel veel details uit het dagelijkse bestaan voor. Er werden heel wat kopjes koffie in gedronken*.

- Ja, en eigenlijk nog. Ik denk dat dit een symbolische betekenis heeft, net zoals de plaats die de kinderen hebben gekregen in die poëzie. Dat heeft te maken met de kracht waarmee het leven jou naar zich toetrekt. Ik wil daarmee zeggen: dat zijn de dingen die een mens doen leven. Inderdaad, de kopjes koffie, de telefoongesprekken, de boeken die iemand leest, de gesprekken, het feit dat men zijn kinderen naar school brengt, het feit dat je eten moet maken, dat je moet eten, dat zijn de dingen die een mens in leven houden. Ik heb daar weinig illusies over. Het zijn de instinctieve handelingen. Iemand kan nooit in een depressie blijven leven. Of hij gaat dood, of hij leeft verder, maar hij kan nooit in een depressie verder blijven leven. En de eerste dingen die je daarna doet, zijn een glas bier of een kopje koffie drinken, maar ik drink nooit bier, dus zijn het kopjes koffie bij mij. Of een asbak zoeken. Dingen, zoals ik heb geschreven: 'die je verzoenen met dit soort leven'. Ik denk dat ik in die laatste bundel die stap heb gemaakt, nl. dat ik toegeef dat ik mij laat meeslepen door

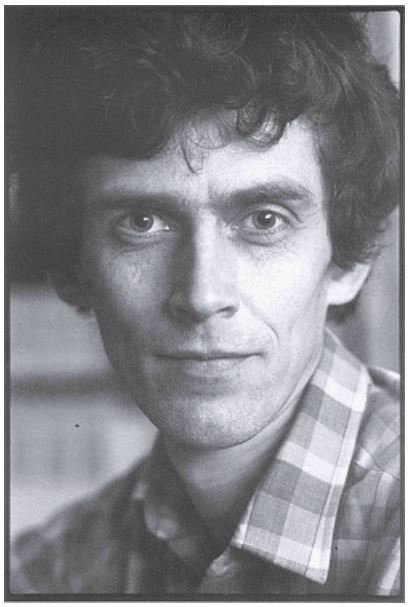
dat leven, ondanks alles, ondanks de complexiteit, ondanks het verdriet, ondanks spijt, ondanks de desillusies, dat het leven zoiets sterks in zich heeft waar ik niet aan weersta, waar ik mij mee verzoen.

- *Toch had ik de indruk dat in je laatste bundel die kleine alledaagse feiten veel minder aan bod komen en dat je op een meer algemeen beschouwend vlak gaat schrijven, meer een ideeënwereld dan die concrete realiteit*.

- Er zijn wel één of twee cycli die iets abstracter zijn, maar ik moet bekennen dat de gedichten die mij het nauwst aan het hart liggen weer die gedichten zijn, die te maken hebben met die alledaagse situaties en de kleinheid ervan. Er is één gedicht dat ik geschreven heb naar aanleiding van een doktersbezoek, dat heeft al die ingrediënten in zich, daar komt 'hoestsiroop' in, daar komt het woord 'bus' in, daar komt het woord 'gehakt' in. Ik schuw dat soort woorden niet. Ik leef daarin. Waarom zou ik mij schamen voor het leven dat ik leid?

- *Nu zijn dat typische ingrediënten van de neo-realistische dichters, maar zij beperken zich tot het opsommen van die kleine dagelijkse feiten, terwijl jij daar een andere dimensie gaat aan toevoegen. Voor jou zijn deze dingen de aanleiding om eigenlijk over iets anders te schrijven*.

- Het is waar wat je zegt. Ik verdwijn nooit helemaal uit die dagelijkse feiten zoals dat bij neo-realisten veel meer het geval is. Zij cijferden zichzelf daar in weg. Dat is bij mij veel minder het geval. Ik heb het gevoel alsof mijn poëzie precies de kloof opvult tussen die dagelijkse, vaak kleine, sobere, karige, mistroostige situaties en de idealen, die een mens tot mens maken. De hoop die hij koestert, de perspectieven die hij heeft, waarvan niets feitelijk is, waarvan niemand weet of ze het geluk uitmaken.



Charles Ducal Foto Filip CLAUS

Charles Ducal

Geboren in 1952 te Leuven. Leraar Nederlands. Publiceerde samen met Dirk van Bastelaere, Bernard Dewulf en Erik Spinoy de bundel ‘Twist met ons’ (1987). Verder de bundels: Het huwelijk (1987) en De hertog en ik (1989). Voor deze laatste bundel werd hij bekroond met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids (1990).

In 1992 verscheen zijn prozadebuut, de verhalenbundel ‘De meesterknecht’

Dit gesprek verscheen in augustus 1991.

- Je bekroonde bundel verscheen onder de titel 'De hertog en ik'. Nu is er duidelijk verwantschap tussen de term 'de hertog' en je pseudoniem Ducal. Zie je de dichter als een hertog, d.w.z. als een adellijke figuur? De titel zou dan verwijzen naar de dualiteit tussen de hogere, poëtische wereld en het alledaagse, meer burgerlijk leven?

- Ik heb het niet zo bedoeld, maar het lijkt me wel een zinvolle lezing. Voor mij is de figuur van de hertog veeleer een donkere figuur in de sfeer van sprookjes en dromen, een tweede ik, een nacht-ik, een ik dat ontsnapt aan de controle van het in de realiteit opererend ik. Ik zocht een figuur om een wereld te belichamen van ontreddering, angst en lust, gevoelens die toeslaan vanuit diepere lagen in je, die je niet onder controle hebt. Daar hoort de hertog thuis. Ik denk dat die figuur zijn 'kleur' in de gedichten zelf krijgt, dat je hem niet te sterk moet verbinden met de echte wereld van adel en kastelen.

Toen ik een pseudoniem zocht, speelde die hertog trouwens geen enkele rol. Ducal klinkt goed, dacht ik, en meer zag ik er toen niet in. Dat ik in feite een alter-ego had benoemd, bleek maar later. Zodat het wel lijkt alsof hij naar mij is gekomen, i.p.v. ik naar hem.

- Je twee bundels sluiten nauw bij elkaar aan. Reeds in je eerste bundel 'Het huwelijk' is er sprake van 'de hertog' in het gedicht 'hoofse liefde' op p. 47. Kan men de tweede bundel beschouwen als een verdere uitdieping van de thema's uit je eerste bundel? Zie je zelf nog een andere evolutie tussen beide bundels?

- Dat ene hertog-gedicht in 'Het huwelijk' staat los van de hertog-gedichten uit de tweede bundel. Ik was toen in die opsplitsing in verschillende ikken nog niet echt bezig. Voor de rest lijkt het me evident dat de twee bundels grote verwantschap hebben. Ik ben toch dezelfde schrijver gebleven? In hoeverre is mijn leven echt mijn leven? In hoeverre regeert de blik van de andere in mij? In welke mate biedt de taal verweer? Dat zijn vragen die altijd terugkomen, denk ik. Het verschil zit meer in de onderwerpen, de 'kapstokken' waaraan die problematiek wordt opgehangen. In 'Het huwelijk' is dat de liefde, de relatie met een vrouw in de realiteit, die zich dwingend tegenover de alleenheerschappij van de verbeelding komt stellen. In 'De hertog en ik' gaat het meer naar binnen: de autoritaire aanwezigheid van een vader en een geliefde diep in mij. In die zin is er misschien wel een evolutie van buiten naar binnen.

- *In beide bundels komt de angst voor de beperking van kleinburgerlijk bestaan voor. Het huwelijk wordt gezien als een inperking, een inkapseling van de verbeelding. Eigenlijk gebruik je veel symbolen, maar het zijn persoonlijke symbolen*.

- In hoeverre handelingen, ruimtes en voorwerpen symbolisch werken, moet de lezer natuurlijk ervaren. Maar het is wel de bedoeling geweest. Ik wil bv. nooit een concrete kamer of een concrete dag oproepen, of een concrete situatie tussen een concrete man en een concrete vrouw. Ik wil dat ze iets typisch krijgen, dat ze het anekdotische overstijgen. Neem bv. de handelingen van de zelfbevrediging. Ik vind dat die handeling uitstekend de eigenliefde belichaamt, de liefde die zich niet wil geven, die terugkeert naar zichzelf, zichzelf a.h.w. bevruchten wil, die de ander als een bedreiging ziet, een aantasting van de ik-wereld. Die sexuele handeling is dus wel meer dan stiekem genot. Ze is onwil, overspel, hoogmoed, zelfverdediging, autogamie... In die zin liggen roede en pen trouwens dicht bij elkaar. Ik maak ook graag gebruik van referenties naar de bijbel of de wereldliteratuur, omdat ik op die manier de scène die ik oproep onpersoonlijk kan maken. Als je bv. je tuin met die van Eden verbindt, kan je de haag, de bloembedden en de waslijn gemakkelijk een symboolfunctie geven.

- *Critici noemen je gedichten belijdenispoëzie. Maar eigenlijk gaat het dus om heel andere dingen dan de kleine, persoonlijk anekdotes, die immers als symbolen moeten fungeren?*

- Precies. Dat is wat ik bedoel. Ik heb met ‘Het huwelijk’ niet willen etaleren wat voor een slechte echtgenoot ik wel ben en hoe hard ik wel zucht onder het huwelijksjuk. Dat is allemaal flauwe kul van recensenten die poëzie verwarren met het verhaal van Roos en Gert in Flair of Knack-weekend. Ik heb het huwelijk gebruikt als een voor de hand liggend terrein om de tegenstelling tussen realiteit en verbeelding te uiten. De kwantiteit echtelijke ellende in de gedichten is zorgvuldig gedoseerd in functie van een literair doel. Natuurlijk gebruik je ervaringen uit je persoonlijke en intieme leven, maar nooit om die ervaringen zélf te uiten, altijd als materiaal. De lezer moet niks over mij vernemen, maar iets over zichzelf, over iedereen dus. Dat is de bedoeling.

- *De bundel ‘Het huwelijk’ eindigt met de regel: ‘Poëzie is een daad van ontkenning’, waarmee je duidelijk reageert op de bekende versregel van Remco Campert ‘Poëzie is een daad van bevestiging’. Kun je je standpunt verklaren?*

- ‘Reageren’ is een verkeerd woord. De regel van Campert staat in een andere context en is daar perfect zinvol. Mijn regel komt voort uit mijn problematiek en ik heb hem naar Campert gevormd om er een soort algemeen statement van te maken. Ik wil met die ‘ontkenning’ zeggen dat poëzie een wapen is om ‘nee’ te zeggen tegen de realiteit, die haar eisen stelt en je dwingt een compromis te vinden tussen ik en de ander, ik en de wereld. De realiteit van de beperking ook, waarin je vaak niet meer dan lijdend voorwerp bent. Poëzie kan koppig volhouden dat wat niet kan toch is. Zij creëert tegen de realiteit een eigen wereld, waarin je oppermachtig bent, waarin je de toevalligheid van je leven een zin geeft, jouw zin.

- *Je bent gedebuteerd toen je 35 jaar was. Dat is vrij laat. Nochtans had je voordien reeds veel geschreven. Waarom heb je zolang gewacht?*

- Dat is voor een groot deel door andere mensen bepaald. Ik heb altijd goede raadgevers gehad, die mijn gedichten voortdurend op clichés, tics, flauwigheden, pathos en zo zijn blijven betrappen. Ik denk dat ik zo behoed ben voor al te snelle publikatie, in eigen beheer of zo. Ik heb ook lang de tijdschriften als zeef gebruikt. Ik heb pakken gedichten verstuurd en teruggekregen. De eerste tijdschriften die méér dan een los gedicht wilden opnemen waren DW&B en De Poëziekrant, in 83 geloof ik. En in 84 nam het NWT een cyclus op. Die tijdschriften hebben mij de nodige ‘bewijzen’ gegeven. Ik wou eigenlijk zeker zijn van de ontvangst voor ik echt met een bundel naar buiten kwam.

- *Het hoofdthema van je poëzie is, zoals je al zei, de dualiteit tussen werkelijkheid en verbeelding. Dit is ook de tegenstelling tussen man en vrouw in ‘Het huwelijk’. Hoe zie je die relatie?*

- Het is geen strijd tussen de seksen, als het dat is waar je op doelt. Het is meer de strijd tussen twee levensvisies, de ene van realiteitszin en aanvaarding van het leven, de andere van onvrede met de realiteit en ontvluchten van die wereld. De man in de gedichten banaliseert in zijn taal wel voortdurend de vrouw en verheft zich boven haar, maar eigenlijk is dat ook zijn zwakte, zijn onmacht. Hij kan niet wat zij wél kan: uit zichzelf treden en de wereld binnengaan. ‘Ik schrijf. Jij zorgt voor het leven.’ staat er ergens. En die onmacht beseft hij ook. Vandaar dat hoogmoed en zelfspot hand in hand gaan.

- *In je tweede bundel 'De hertog en ik' behandel je nog hetzelfde thema van de dualiteit tussen realiteit en fantasie, maar de behandeling is cryptischer geworden. Waaraan is deze evolutie toe te schrijven?*

- Ik denk dat het aan het onderwerp ligt. 'Het huwelijk' is voor een deel beschrijving van een herkenbare buitenwereld. Iedereen kent die realiteit en kan zich de beschreven scènes makkelijk voor de geest roepen. In 'De hertog en ik' gaat het om een moeilijker te verwoorden wereld, want hij ligt niet aan de herkenbare oppervlakte. Ik bedoel: hoe vat je in woorden die onverklaarbare gevoelens en fantasieën die bv. een verliefdheid in je opwekt? Of het verlammende angst als je tegenover autoriteiten staat? Je kan dat niet in scènes van de dagelijkse realiteit uitdrukken, omdat het hier om een binnenwereld gaat die zich voor een groot deel onttrekt aan je zicht. Je kan die niet beschrijven, je kan hem alleen maar trachten te verbeelden. Dus maak je scènes, waaruit die gevoelens van fascinatie, angst en zelfverlies spreken. Ik vind 'De hertog en ik' overigens niet cryptisch. Toch niet voor wie verder wil kijken dan de oppervlakte en de vanzelfsprekendheid en enigszins gevoelig is voor de taal van dromen en sprookjes.

- *Opvallend is de vormvastheid van de gedichten in beide bundels, met de nadrukkelijke metrische regels, doorgaans verdeeld over drie kwatrijnen. Gaat die vorm op den duur niet tot verstarring leiden? En heeft die vorm ook niet een invloed op de toon en de woordkeus in je gedichten?*

- Ik maak mijn gedichten niet met de meetstok en de metro-noom. Ik vertrouw op een soort instinct dat mij zegt wanneer een gedicht goed klinkt en èf is. Dat dat meestal in drie kwatrijnen gebeurt, kan ik ook niet verklaren. Het heeft iets dwingends, iets ritueels dat zich aan mij opdringt. Ik denk ook dat mijn gedichten de vorm hebben die zij moeten hebben, dat elke inbreuk een geforceerd karakter zou krijgen. Ik vind dat de toon van de bundels er in hoge mate afhankelijk van is. Als ik voor de grap eens wat rijmen of halfrijmen weglaat, gaat er voor mijn gevoel meteen iets van het formule-karakter, het zo-en-niet-anders, verloren. Overigens kan je binnen bepaalde patronen enorm variëren. Leg eens 'Godsdienst' naast 'De herberg'. Het eerste gedicht bestaat uit twee zinnen, het tweede uit tien. Leest dat identiek? Ik vind van niet.

Van de andere kant vind ik dat je als dichter op je hoede moet zijn voor verstarring. Ik ben in dat opzicht wel blij dat men mij het probleem stelt. Het maakt je waakzaam voor ‘deuntjes’ en zet je aan te experimenteren met andere vormen. In kladvorm voorlopig, maar vroeg of laat maakt dat wel iets nieuws los, denk ik.

- *In ‘De hertog en ik’ staan motto's van Rilke en Achterberg. Dit zijn twee dichters die ook zeer vormvaste gedichten schreven. Zij hebben je ongetwijfeld sterk beïnvloed, ook in de magische kracht die uitgaat van de taal die ze schreven*.

- Het zijn dichters waar ik naar opkijk, die mij fascineren, die ik niet jarenlang in de kast kan laten staan, ik ben er vrij vaak mee bezig. Ik vind bij hen een grote gevoeligheid voor wat onder de oppervlakte van de realiteit ligt, een soort macht om met de taal de dingen te doen spreken, ze op te laden met mysterie en betekenis. Ze zijn niet realistisch, maar veeleer religieus gericht, met veel aandacht voor wat er niet is, het afwezige. Bij allebei wil de taal verder dan de gewone werkelijkheid, vooral op de terreinen van liefde en dood. Dat gedrevene, dat heilig geloof in hun kunst, die zekerheid dat het zinvoller is een leven lang te arbeiden in de taal dan in de concrete werkelijkheid, dat boeit mij enorm. In die zin zijn zij echt magiërs, ja.